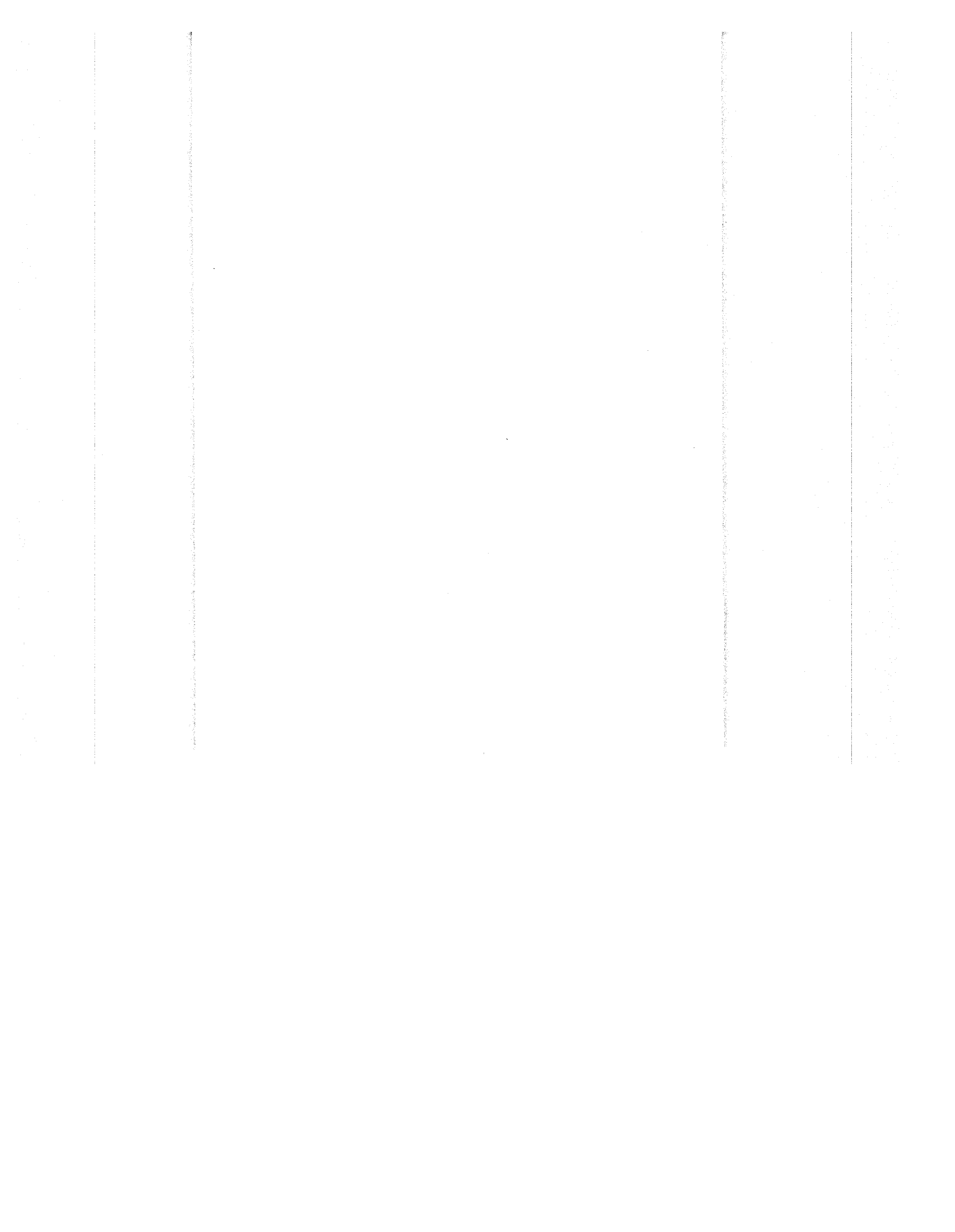
موسيقى قدماء المصريين

د. محمود أحمد الحفنى

«منذ تسلط أوزيريس على أرض رفع»
«عنها الفاقة والحياة الهمجية بإرشاده إياها»
«إلى روح الاجتماع وسر الحياة فهذب العالم»
«كله وأدخل إليه المدنية بغير استعمال السلاح»
«بل باستعمال أشرف فنونه وأحلاها وهى»
«الموسيقى والشعر»

كاتب فرعونى





موسيقى قدماء المصريين



مختارات ثقافية

كتاب غير دورى

يهدف إلى نشر الأعمال الفكرية والإبداعية

فى مختلف مجالات المعرفة

المشرف العام

نبيل خلف

مستشار التحرير

أميرة الشاذلى

الإدارة والتنفيذ :

رفعت السيد على

محمود الطويل

البريد الإلكترونى :

MOKTARAT2003@hotmail.com

هاتف :

٠١٠٦٦٢١٠٦٢ - ٠١٠١٥٠١١٤٥

العدد (٢)

العروبة للدراسات والأبحاث
(تحت التأسيس)
ت / ٠١٠١٥٠١١٤٥



الكتاب : موسيقى قدماء المصريين
الكاتب : د. محمود أحمد الحفنى
رقم الإيداع : ٢١٤٩ / ٢٠٠٤
التنفيذ : شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : ٣٩٠٤٠٩٦

الطبعة الثانية : ٢٠٠٤

المقدمة

هذا كتابنا «موسيقى قدماء المصريين» استعنا الله فى تصنيفه فأعاننا، واستهديناه فهدانا، وأفرغنا فيه جهد السنين دراسة وبحثاً فجاء، بحمد الله، مرجعاً لناحية هامة من التاريخ المصرى القديم، مثبتاً أن مصر كانت بحق مصدر الثقافة الموسيقية فى العالم والقبس المضىء الذى استنارت به الممالك القديمة من آشوريين ويونان ورومان. وإذا كانت النهضة الموسيقية بأوربا أثراً من آثار المدنيات القديمة فإن مصر أول من نشر هذا النور وأذاع هذا الرقى العلمى والفنى. وإذا كانت العلوم اليونانية تعد من أقوى مصادر العرفان للأمة العربية وجميع ممالك العصور الوسطى، بل والعصور الحديثة، فإن ثقافة اليونان، الموسيقية بوجه خاص، مستقاة من الثقافة المصرية القديمة، على نحو ما قد دللنا عليه فى بحوث هذا الكتاب.

ولقد حوى هذا المصنف بين دفتيه، على صغر حجمه، مجموعة كاملة من صور الآلات القديمة التى وجدت فى النقوش أو عثر عليها فى الحفريات، وصور العازفين والعازفات بها. فهو كذلك من هذه الوجهة سفر مبين، صور أحسن تصوير جميع الآلات الموسيقية فى تلك العصور القديمة على اختلاف أنواعها، ووصفها أدق وصف، وأبان عن طابع الموسيقى ومنزلتها، وما كان يتصل بها من علوم وفنون.

ولقد قدمناه بتمهيد عام فى التاريخ الموسيقى، يعرض نواحى بحوث هذا العلم. ويمهدها للقارىء قبل الأنعام فيه. ثم ذيلناه بخلاصة وافية لأهم

ما شملته بحوث هذا الكتاب ودليل هجائى لجميع ما اشتمل عليه من أعلام أو آلات موسيقية، وكذلك أثبتنا مرادفات أسماء تلك الآلات باللغتين الألمانية والإنجليزية .

وعلى الجملة فقد بذلنا أقصى ما يتسع له الجهد لنجعل هذا المصنف أكبر شىء نفعاً، فللعالم فيه مجال، وللفنان هداية وتوجيه، وللأديب ثقافة وتمكين، وللطالب دراسة وتحصيل.

وبحسبى أن يكون هذا الكتاب أول مصنف علمى، فى بابه، ظهر فى اللغة العربية، ولعلى أكون قد وفيت به بعض ما فى عنقى من الدين لوطنى ومليكى وللغة والفن.

أسأل الله التوفيق والعون ،

دكتور محمود أحمد الحفنى

القاهرة فى فبراير سنة ١٩٣٦

تمهيد

نشأة الموسيقى

درجت الموسيقى مع الزمن، وماشت الحياة من القدم. ولئن اختلفت آراء العلماء وتباينت نظرياتهم فى كيفية نشأتها الأولى، فأن الذى لا ريب فيه أن الطبيعة، منذ برأ الله الكون، دوت بقصف الرعد، ودلت بخرير المياه، وحفيف الأشجار، وتغريد الطيور. والإنسان الأول واقف منها موقف الحاكى، يقتبس ويقلد.

ولم تكن الموسيقى، إذ ذاك، فنا استخدمه ذلك الإنسان فى السماع والتطريب، وإنما كانت عاملا يدفع به عن نفسه ما تستشعره من رهبة الطبيعة ومخاوفها. فاستخدمها فى السحر وفى إبعاد الشياطين والتطبيب، كما استخدمها حركات إيقاعية وأصواتاً ساذجة تتأدى بها أغراضه ومراميه، وإذن فالموسيقى لديه أقدم من الكلام، ومثل الإنسان الأول فى هذا مثل الطفل يقطع حلقات حياته الأولى معبراً عن أغراضه بالأصوات قبل أن يتمكن من الكلام.

أقدم الآلات الموسيقية

وتاريخ الآلات الموسيقية قديم كذلك، فقد اهتدى الإنسان إلى كشف الآلات التى خلقتها له الطبيعة فاستعمل الفم فى الغناء، واليد فى التصفيق، والقدم فى الضرب على الأرض. فالفم واليد والقدم أقدم الآلات الموسيقية، ثم اهتدى الإنسان بعدها إلى كشف باقى الآلات شيئاً فشيئاً على مر الأيام.

أنواع الآلات

وحصر علماء الموسيقى جميع الآلات الموسيقية فى ثلاثة أنوا ع :

١ - آلات ينقر عليها كالطبول والدفوف والصنوج والصاجات وتسمى : الآلات الإيقاعية أو آلات النقر.

٢ - آلات ينفخ فيها كالناى والمزمار والنفير والفلوت وتسمى : آلات النفخ

٣ - آلات ذات أوتار كالعود والقانون والكمنجة والبيانو وتسمى : الآلات الوترية.

نشأة الآلات الإيقاعية

والنوع الأول : وهو الآلات الإيقاعية «آلات النقر»، أقدم هذه الأنوا ع الثلاثة. ذلك أن الإنسان الفطرى مدفوع بسليقته إلى استخدام يديه فيما يحتاج إليه قبل أن يفكر فى أداة أو وعاء يستخدمه فى غرضه. فهو، ولا ريب، قد استعمل حفنة يديه للاستسقاء قبل أن يستخدم كوباً للشرب. ومن المؤكد أنه وجد فى جمع كفه أول ما يدافع به عن نفسه فاستخدمها قبل أن يعمد إلى استعمال عصا أو هراوة. وهكذا يحاول الإنسان الفطرى استخدام أعضاء جسمه لتقوم له بجميع حاجه ومرافقه، ويحاول أن يجد دائماً من هذه الأعضاء ما يقوم له مقام الآلات والأدوات، حتى أن لفظة «عضو» (Organ) عند بعض الممالك القديمة معناها الآلة. فلما تهذب الانسان وارتقى سلم المدنية اتخذ من الطبيعة ما يقوم مقام الأعضاء، فاستعاض المجداف من ذراعه المنبسطة فى الماء. وكذلك حاول الإنسان أن يجد الآلات الموسيقية، فتبين له أن اليدين والرجلين يمكنها إحداث أصوات متوافقة، فسخرها فى ضبط الإيقاع وتقويته؛ إذ أن حركات اليدين والرجلين تميل بطبعها إلى الانتظام، وإن الإنسان ليسير بسليقته سيراً منتظم الحركات؛ ولذلك كان التصفيق باليد والضرب على الأرض

بالقدم أقدم الآلات الموسيقية.

ثم ارتقى الإنسان إلى محاكاة أعضاء جسمه، فصنع المصفقات والمقارع، وضرب على الأرض بعصا وقصبة، وهكذا تفنن فاهتدى إلى آلات النقر شيئاً فشيئاً حتى كثرت وتعددت.

نواحى التاريخ الموسيقى

وكيف اهتدى الأنسان إلى آلات النفخ؟ وكيف تطورت؟

وكيف نشأت الآلات الوترية؟ وكيف تطورت حتى وصلت إلى ما هى عليه الآن؟

وكيف تباينت الموسيقى فى مختلف الشعوب؟ وما علاقة تلك الموسيقات بعضها ببعض ؟

وكيف حاول الإنسان تدوين نغمات الموسيقى؟ وما الأطوار التى سار فيها هذا التدوين ؟

وكيف نشأ السلم الموسيقى؟ وكيف تطور وتنوع ؟

وكيف ظهرت الموسيقى الآلية «الصامتة»؟ ومتى تألفت فرقها الكبيرة؟

ومتى ظهرت الموسيقى المسرحية ؟ وكيف تطورت ؟

كل هذه المسائل يجيبنا عليها التاريخ الموسيقى.

فالتاريخ الموسيقى يبحث فى الموسيقى علماً وفناً وصناعة، ويتابع تطورها فى مختلف الشعوب والعصور، كاشفاً فى ذلك عن حياة الإنسان ومبلغ حضارته.

أهمية دراسة التاريخ الموسيقى

لذلك لم يقتصر الاهتمام بدراسة هذه المادة على الموسيقيين الذين يجب عليهم معرفة أسرار صناعتهم والوقوف على دقائق تطوراتها، بل التاريخ يهم العلماء والفلاسفة، ويعنى جميع المفكرين؛ إذ الموسيقى

باعتبار كونها فناً تترجم عن نفسية الشعب وطبائعه، وباعتبارها علماً دليل على حظ الأمة من الرياضيات والفلك وغيرها من العلوم الفلسفية وباعتبارها آلات مقياس لدقة الصناعات ومقدار حذق صانعها ومهارته.

فالتاريخ الموسيقى مرآة تتجلى فيها مدنيات الشعوب وحضارتها وصور عقليتها. وتلك حقيقة فطن إليها أقدم العلماء، فقد قال الحكيمَ كونفوشيوس الصينى الذى عاش فى القرن الخامس قبل الميلاد: «إذا أردت أن تتعرف فى بلد نوع إدارته ومبلغ حظه من المدنية فاسمع موسيقاه».

مراحل التاريخ الموسيقى

والتاريخ الموسيقى، كالتاريخ العام، ينقسم إلى ثلاث مراحل :

١ - العصور القديمة

٢ - العصور الوسطى

٣ - العصور الحديثة

وسنتناول كل عصر من هذه العصور الثلاثة تباعا فى مصنفات خاصة حتى يكون لدينا فى تاريخ الموسيقى موسوعة مستوفاة الحلقات.

تاريخ قدماء المصريين

وإذ أن تاريخ موسيقى قدماء المصريين هو نواة التاريخ، فقد جعلناه أول حلقات هذه السلسلة.

التاريخ المصرى القديم والمدنية الموسيقية

قبل الأسر

لئن دل التاريخ، فى أقصى ما يرجع بنا إليه، أن القطر المصرى كان دائماً أهلا بالسكان، بفضل ما امتاز به من اعتدال مناخه وخصب تربته، قد لا يكون من الميسور أن نثبت بالتدقيق تاريخاً لبدء عمران هذه البلدان، إنما غاية مانعلم أن آثاراً عثر عليها الباحثون كشفت عن حضارة وافرة كان يتمتع بها المصريون لثمان آلاف سنة قبل الميلاد.

ولقد انقسمت مصر قديماً إلى قسمين: الوجه القبلى وكان تاج ملكه أبيض «يرسم هكذا » والوجه البحرى وتاج ملكه أحمر «يرسم هكذا » وطالما ظل هذان القسمان مملكتين مستقلتين إحداهما عن الأخرى فأن ضمهما سلطان ملك واحد كان تاجه «هكذا » ويسمى بالتاج المزدوج "[1]".

وكان الملك مينا أول من دان له حكم هذين الأقليمين فجعل منهما مملكة واحدة تسنم عرشها هو ومن خلفه من ملوك أسرته.

الأسرات المصرية القديمة

ويقسم المؤرخون تاريخ مصر القديم إلى ثلاثين أسرة تبتدىء بالملك مينا مؤسس الأسرة الأولى حوالى سنة ٣٤٠٠ قبل الميلاد. ولقد استمر

---

(١) استخدم رسم هذه التيجان حلية فى بعض آلات الموسيقى المصرية كما سنرى بعد.

حكم هذه الأسر الفرعونية نحو أربعة آلاف عام، تنقسم إلى ثلاث دول :

«أ» الدولة القديمة، وتشتمل على إحدى عشرة أسرة، من الأولى إلى الحادية عشرة.

«ب» الدولة الوسطى، وتشتمل على ست أسر، من الثانية عشرة إلى السابعة عشرة.

«جـ» الدولة الحديثة، وتشتمل على أربع عشرة أسرة من الثامنة عشرة إلى الأسرة الثلاثين المعروفة بالأسرة السمنودية. وقد انتهى حكمها عام ٣٤٠ ق. م. حيث استولى الفرس على مصر لثانى مرة وسقط آخر ملك من ملوك الفراعنة.

غموض البحث الموسيقى فى تلك العصور

ولقد عنى جميع الباحثين، من أقدم فلاسفة اليونان إلى علماء العصر الحاضر، عند تصديهم للبحث فى المدنية المصرية القديمة عناية خاصة بالموسيقى، وأغراضها، ومنزلة الموسيقيين، وتطور الآلات الموسيقية، والسلم الموسيقى وغير ذلك من المسائل التى تتحدث بنفسها عن تلك المدنية.

وعلى الرغم من أهمية هذا البحث وكثرة الذين عالجوا الكلام فيه، ظلت تحيط به سحابة من الغموض حتى السنوات الأخيرة. ذلك أنه كان بحثا يستند على الرواية المضطربة، قائماً على غير دليل محسوس، أو برهان علمى، فلم يتصد له عالم إلا زلت قدمه، بل ولم نصل من مجموع تلك المباحث إلا على أقوال متضاربة، لا تلبث أن تتفق حتى تختلف ويناقض بعضها بعضاً، حتى وصفه العلامة الألمانى مندل "Mendel" فى دائرة معارفه الموسيقية «أنه أظلم بحث فى التاريخ» كذلك وصفه العالم الفرنسى فيلوتو (Villoteau) بأنه بحث غير مثمر يضيع السعى فيه هباء والكد فيه عبثاً.

والحقيقة أنه كان بحثاً غامضاً غير مجد، حتى تقدم علم الآثار المصرية فى السنوات الأخيرة تقدماً باهراً ساعد علماء الموسيقى على معالجة الموضوع فى ضوء العلم الصحيح، مرجعهم فى ذلك تاريخ صححت وقائعه ونقوش موسيقية حلت رموزها، بل وآلات عثر عليها أثناء عمليات الحفر المختلفة التى أجريت وتجرى كل يوم فى المدافن الأثرية.

فإذا تحدثنا هنا عن هذا البحث فإنما نتحدث عن حقيقة ثابتة، يؤيدها العلم والتاريخ، وتنطق بصحتها الصور والنقوش.

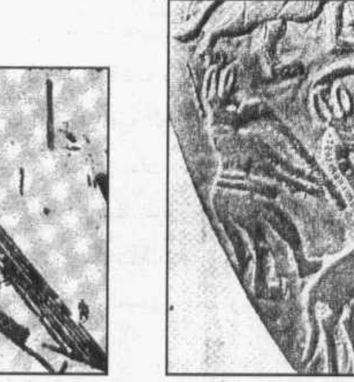
قدم عهد المدنية الموسيقية عند المصريين

وإذا ماعالجنا موضوع الموسيقى عند قدماء المصريين، فاننا نعالج موضوع الموسيقى فى أقدم أمم العالم حضارة موسيقية، فلقد كنا ننتظر - حيث يرجع بنا التاريخ إلى أبعد ما يمكن أن يكشف لنا عنه فى أرض الفراعنة - أن نرى فى مصر شعباً فطرياً محدود الموسيقية، قد لا يعرف آلة ما، وتنحصر نغماته فى قليل من أصوات السلم الموسيقى الطبيعى. شأنه فى ذلك شأن جميع الشعوب الفطرية التى نجد منها، حتى فى الوقت الحاضر، أمثال قبائل الفيدا "Wedda" فى جزيرة سيلان، وقبائل الفانيجة "Wanege" فى شرق إفريقية وقبائل أورانج كوبو "Orange-Kubu" فى سومطرة، تلك القبائل التى لا تعرف حتى الآن أية آلة موسيقية، ولا تتعدى ألحان أنغامها الصوتين أو الثلاثة.

ولكنا نجد الأمر فى مصر عكس ذلك، ففيها، حيث يبدأ عملنا بالتاريخ، نرى مدنية موسيقية نضجت، وآلات موسيقية جاوزت دور النشوء وغدت تامة كاملة، سواء أكان ذلك فى المصفقات والطبول، أم فى آلات النفخ، أم فى الآلات الوترية.

وإنا لنرى فى نقوش العصور الأولى، التى تقدمت تاريخ الأسر الملكية، صور الناى الطويل ذى الثقوب العديدة «صورة ١ وهى تمثل منظراً للصيد

صورة رقم «١» ابن أوى يعزف بالناى
(من نقوش قبل الأسر)



صورة رقم «٢» آلة الجنك من نقوش الأسرة
الرابعة «أهرام الجيزة، مقبرة رقم ٩٠»

يعزف فيه ابن أوى بآلة الناى».

كما نرى فى نقوش الأسرة الرابعة آلة الصنج أو الجنك «الهارب» كاملة التكوين، بصندوقها المصوت، وأوتارها العديدة «صورة ٢» وهنا نسائل أنفسنا، ماهى الخطوات الأولى التى ترسمتها هذه الآلات حتى وصلت إلى ماهى عليه.

يسهل علينا علم الآلات الموسيقية الإجابة على هذا السؤال :

نشأة آلات النفخ

أما الناى، وهو قصبة جوفاء مفتوحة الطرفين بابخاش «ثقوب» فى جانبها معدودة، ينفخ فيها فتصوت من جوفها، ويقطع الصوت بوضع الأصابع من اليدين على تلك الأبخاش وضعاً متعارفاً حتى تصل النسب بين الأصوات فيه، فإن هذه الآلة قطعت من أسباب التهذيب والتطور مراحل عدة حتى وصلت إلى ما وجدت عليه فى الدولة القديمة، وفيما عثر عليه من نقوش سبقت تاريخ الأسر. ذلك أن الإنسان قبل أن يهتدى إلى ثقب جانب القصبة عمد أولا إلى استعمال قصبة، أحد طرفيها مفتوح

والآخر مغلق. والنفخ فى مثل هذه القصبة نفخاً طبيعياً يخرج صوتاً خاصا، فإذا اشتد النفخ خرج من نفس هذه القصبة صوت آخر هو الخامس من الديوان الثانى للصوت الأول، بمعنى أنه إذا خرج من النفخ فى الحالة الأولى صوت دو «أو الراست» مثلا فإنه بشدة النفخ يخرج من القصبة صوت صول من الديوان الثانى: «السهم أو جواب النواه». ثم عمد إلى صنع قصبة ثانية يخرج النفخ الطبيعى فيها الصوت الذى كانت تخرجه القصبة الأولى فى حالة شدة النفخ. وهكذا تدرج الإنسان حتى صنع عدداً من هذه القصبات المختلفة الأطوال بقدر عدد أصوات السلم الموسيقى الذى عرفه حينئذ، ثم صنع من هذه القصبات آلة واحدة، بضمها بعضها إلى بعض مرتبة حسب درجاتها الصوتية، بعد المناسبة بين أصواتها، ولا تزال مستعملة فى كثير من الممالك حتى اليوم، وتعرف بآلة «الموسيقار أو المثقال»، ثم اهتدى الإنسان بعد ذلك إلى استبدال قصبة واحدة بالقصبات العديدة، يثقب فى جانبها ثقبا أو اثنين أو أكثر تبعاً لتقدمه فى الرقى.

نشأة الآلات الموسيقية

أما **آلة الجنك** فكانت، أول نشأتها، عصاً قابلة للالتواء، ينزع عنها غلافها من الوسط، ويظل مثبتا فيها من الجانين، ويستعمل هذا الغلاف كوتر، ثم فكر الإنسان بعد ذلك فى أن يركب فى العصا وتراً أجنبيا، بدل هذا الغلاف، ثم فكر فيما بعد، لأجل أن يقوى الصوت فى وضع الوتر على صندوق مصوت، فوضعه الوتر على قرعة من قرع العوم، ثم فكر بعد ذلك فى أن يصنع الصندوق المصوت من الخشب، ثم جعل صندوق الآلة ورقبتها جسما واحداً غير قابل للالتواء، ثم فكر بعد ذلك فى أن يزيد فى عدد الأوتار فجعلها متعددة بعد أن كانت واحدة.

ثم ثبتت الأوتار فى أوتاد «تقابل المفاتيح فى الآلات الوترية الحديثة».

ابتداء العصر التاريخى فى مصر حوالى سنة ٣٤٠٠ ق.م

هذه هى الخطوات الأولى التى خطتها هذه الآلات المصرية قبل أن يدلنا التاريخ عليها، فإذا عثرنا عليها فى أقدم النقوش المصرية ناضجة، قد كملت صناعتها، وتركت وراءها الخطوات العديدة التى يستلزمها الارتقاء الموسيقى وكمال الصناعة، وإذا علمنا أن آلة الجنك آلة وترية، وأن الآلات الوترية هى أحدث أنواع الآلات الموسيقية؛ إذ المصفقات والطبول أسبق منها فى الوجود، بل وتسبقها كذلك آلات النفخ، كما سبق أن ذكرنا، لا تَّضح لنا جليا، أنه إذا ما بدأنا بحثنا الموسيقى فى مصر منذ حوالى سنة ٣٤٠٠ قبل الميلاد؛ أى بابتداء الأسرة الملكية الأولى، فليس معنى هذا تحديد مبدأ المدنية الموسيقية فى مصر، أو أول ظهور آلاتها، بل لأن ذلك هو ابتداء العصر التاريخى فيها.

موسيقى الدولتين القديمة والوسطى

الفرق الموسيقية والعناصر التى تتألف منها

عندما نعرض الصور الموسيقية التى خلفتها لنا الدولة القديمة فى نقوشها لا نرى معازف مستوفاة فحسب، تم بناؤها وتخطت أدوار نشأتها الأولى، بل نريد أبعد من ذلك. نرى مدنية موسيقية مهذبة غاية فى الرقى، نرى فرقا موسيقية منظمة تقوم بالغناء والترتيل، تؤلف عادة من ثلاثة عناصر موسيقية كالموضح فى «صورة ٣»، وهى :

أولا : المغنى

ثانياً : الضارب بالجنك أو الصنج

ثالثا : اللاعب بالناى



صورة «٣» عازف بالناى ومغنى وعازف بالصنج وعازف بالزمارة المزدوجة من نقوش الأسرة الخامسة بمتحف القاهرة رقم ٢٣٣

وقد تتكرر أفراد كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة حتى لنرى فى بعض الصور مالا يقل عن ثمانية من العازفين بالناى وحده يعزفون معاً فى فرقة واحدة، وذلك رغم ماهو معلوم من أن النقوش تمثل الحقيقة بشكل مختصر.

ونرى – ولكن فى النادر – النافخ فى الزمارة المزدوجة مشتركا فى تلك الفرق الموسيقية وسنفصل فيما يلى بيان هذه العناصر، وكذلك بيان الآلات الإيقاعية، فنقول :

المغنى

كان المغنى يجلس فى أثناء غنائه جاثياً على إحدى ركبتيه رافعاً ركبته الأخرى، يلوح بيده فى الهواء راسما حركات انتقال اللحن، ناظما ترتيب الإيقاع. وبهذه الحركات يقود المغنى الضارب بالجنك واللاعب بالناى. ولذا نجد العازف، فى أغلب الأحايين، جالساً تجاه المغنى متتبعاً حركات يده، وفضلا عن ذلك فإن حركة يد المغنى بهذا الشكل المنتظم ينضوى فيها التعبير عن شعوره ومقدار تأثره باللحن، كما أنها تساعد ذاكرة المغنى على استعادة الألحان، فهى له بمثابة النوتة الموسيقية.

وفى الحقيقة كانت حركة يد المغنى عظيمة الأهمية فى الموسيقى المصرية القديمة، حتى أن الغناء باللغة الهيروغليفية كان يسمى «حسيت إم جرِت» ومعناه حرفياً «الموسيقى بواسطة اليد» كما كان يرمز للغناء فى النقوش برسم ساعد اليد.

ويعترف علماء الموسيقى فى أوربا أن حركة اليد فى الغناء المصرى القديم، ويسمونها : «لغة اليد Cheironomie» هى أصل التدوين الموسيقى (كتابة النوتة)، فإنه بعد مرور عدة قرون على ظهور المسيح؛ أى بعد مرور أكثر من أربعة آلاف عام على التاريخ الذى نحن بصدده الآن، فكرت أوربا، لأول مرة، فى تدوين الموسيقى فاستعملت الطريقة المسماة «نويمن Neumen» وهى تدوين برموز لا تظهر مقدار حدة كل نغمة بمفردها أو مقدار زمنها، بل تبين فقط اتجاه اللحن ومقدار ما بين النغمات من المسافات. ويقول الأوربيون أنفسهم إن هذه هى الطريقة المصرية تماما. مع الفارق، أن مصر رسمت باليد فى الهواء وأوربا باليد فى الورق) بل

إن لغة اليد هى أحدث طريقة تستعملها أوربا الآن فى تدريس الموسيقى للأطفال بعد أن نقحت وأصبحت طريقة قائمه بذاتها تعرف فى مصر بطريقة «القراردو Tonic Solfa»، وتمتاز بسهولتها وتناسبها لقوى المبتدىء، ولذا تتبعها وزارة المعارف العمومية فى تعليم الموسيقى فى رياض الأطفال، ويعبر فى هذه الطريقة عن النغمات باليد فى الهواء، فلكل نغمة من النغمات السبع الأساسية التى يتكون منها السلم الموسيقى حركة خاصة تدل عليها اليد.

وكان الغناء عند قدماء المصريين على النحو الذى لا يزال عليه إلى اليوم فى جميع البلاد الشرقية؛ يغمض المغنى عينيه قليلا، ويقلص أنفه، ويشد عضلات الفم، مع مد رقبته، وغير ذلك مما يجعل الغناء آنفياً. وكان من عادة المغنى - كما هو الحال كذلك فى البلاد الشرقية إلى الآن - أن يضع كف يده اليسرى تجاه أذنه وخده ورقبته بحيث يكون الإبهام من خلف الأذن وذلك ليتمكن المغنى من الضغط به على القناة الهوائية الموصلة بين الأذن والأنف (قناة استاخيو) فتتغير تموجات الهواء الموجودة بالقناة فينجم عن ذلك ترعيدات فى الصوت.

الجنك أو الصنج

الجنك أو الصِّنج أو الصَّنج - هى أهم الآلات الموسيقية عند قدماء المصريين وأقدم الآلات الوترية لديهم، بل هى الآلة الوترية الوحيدة التى عرفتها الدولة القديمة، وأحد العناصر الثلاثة التى تتكون منها الفرقة الموسيقية فى تلك المملكة : وهى المغنى وآلة الجنك والناى كما فى الصورة رقم «٣»

الجنك المنحنى (أو المقوس)

وكانت تلك الآلة فى الدولة القديمة، غاية فى الاتقان، من النوع المسمى

«الجنك المنحنى» أو «الجنك المقوس» وذلك لأن رقبة الآلة كانت مقوسة كما فى الصورة رقم «٢»

وآلة الجنك آلة وترية تختلف عن سواها بأن أوتارها تقع فى مستوى عمودى على صندوقها المصوت وليس موازياً له كما فى جميع الآلات الوترية الأخرى.

وأقدم أنواع هذه الآلة هو الجنك الكبير، يضعه العازف أمامه عند الاستعمال، ويبلغ طوله الإنسان أو أطول منه أحيانا، وتارة أقصر منه بقليل. فإن كانت الجنك كبيرة استعملها العازف وهو واقف، وإن كانت صغيرة، عزف بها وهو جاث.

وكانت أوتارها تصنع عادة من ليف النخل، ذات لون أحمر يضرب إلى السمرة، تثبت الأوتار من جهة فى حامل متصل بالصندوق المصوت ومن الجهة الأخرى تلف على أوتاد قصيرة، تقابل المفاتيح فى آلات العصر الحاضر. وكان عدد أوتار الجنك فى الدولتين القديمة والوسطى أربعة أو خمسة فقط، ازداد بعدها فى الدولة الحديثة، كما سنبينه فى حينه. وندر جداً أن رأينا أوتار الجنك تزيد فى الدولة القديمة على هذا العدد من الأوتار (ولا تزال هذه الآلة موجودة فى غرب إفريقية ويكسونها هناك أحيانا بجلد الفهد).

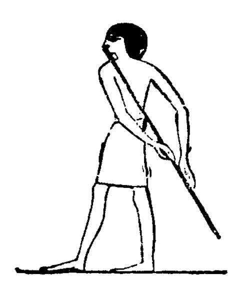
وأقدم صورة لآلة الجنك عثر عليها فى النقوش المصرية كانت فى نقوش الأسرة الرابعة.

النـــاى

كان الناى أحد العناصر الثلاثة المهمة التى تتكون منها الفرقة الموسيقية فى الدولة القديمة، وتلك الآلة عبارة عن قصبة من الخشب، ليس لها بوق للفم، مفتوحة الطرفين.

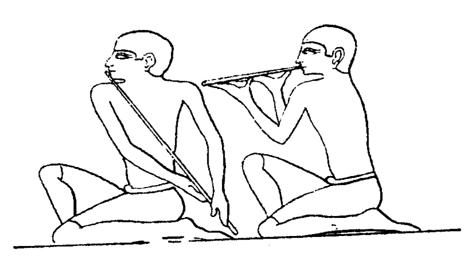
والناى، نوعان :

نوع طويل يقرب طوله من قامة الرجل يستعمله العازف وهو واقف «صورة ٤» وهذا النوع قليل الوجود.



صورة «٤» الناى الطويل

أما النوع الثانى وهو أكثر النوعين شيوعاً فى الاستعمال، فيبلغ طوله متراً فى العادة، وقطاع القصبة يتفاوت بين سنتيمتر واحد واثنين وعلى جانبها عدة ثقوب تتراوح بين الاثنين والستة تقع بعيدة عن الجهة التى ينفخ فيها «صورة ٥» يستخدمها العازف وهو جاث على إحدى ركبتيه رافعاً ركبته الأخرى، ممسكاً بالآلة مائلة من الفم إلى اليمين أو إلى الشمال، متجهة إلى أسفل بشكل يجعل من الصعب استعمال هذه الآلة لتعسر النفخ فيها. وصوت هذه الآلة لين .



صورة «٥» عازف بالناى وعازف بالزمارة المزدوجة

وأقدم صورة للناى عثر عليها هى تلك التى وجدت منقوشة على حجر من الأردواز من نقوش ما قبل الأسر (صورة ١).

وكان لا يعزف بالناى فى الدولة القديمة إلا الرجال أما فى الدولة الوسطى فقد رأينا من النساء من يعزف بتلك الآلة.

وكان العازف بالناى يستخدم عدة نايات تختلف طولا كما يختلف فيها عدد الثقوب، وذلك للوصول الى تأدية ألحان مختلفة الأنواع «وهو مالا

يزال يفعله العازف بالناى حتى الآن».

الزمارة المزدوجة

كانت هذه الآلة تستعمل أحياناً فى الفرق الموسيقية (كما فى الصورة رقم ٥) ولكنها لم تكن من العناصر المهمة فى الفرقة، يعنى أنه كثيراً ما تستغنى الفرق عنها.

وتلك الآلة عبارة عن قصبة من الخشب، ذات بوق للفم، تستعمل دائماً مزدوجة، وطريقة استعمالها أن يستخدم فى العزف بها السبابة والوسطى، وأما الخنصر والبنصر فتسندان الآلة من الخلف، والإبهام تسندها من الأمام.

وكان فى كل زمارة أربعة ثقوب فى كل قصبة، تشهد بذلك آلة نادرة محفوظة بالمتحف المصرى ببرلين. (وهذه الزمارة المزدوجة لا تزال تستعمل فى ريف مصر، يسمونها تبعاً لعدد الثقوب الموجودة بها فيقال «زمارة ستوية» إذا كان عدد ثقوبها ستة أو «ربعوية» إذا كانت ثقوبها أربعة).

الآلات الإيقاعية

برغم أن الآلات الإيقاعية أقدم الأنواع الثلاثة فهو أقلها قيمة فنية؛ إذ لا تتصل آلاته اتصالا مباشراً بفن النغم إنما تقتصر فى وظيفتها على تقوية الإيقاع وتنظم حركته (كمهمة التصفيق).

وتلك الآلات هى :

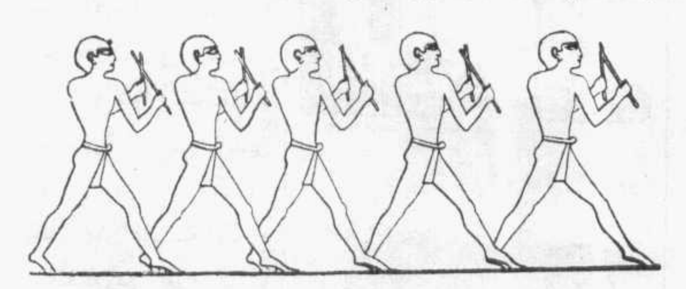
المصفقات على اختلاف أنواعها، والنقارات، والأجراس، والجلاجل والشخاليل، والطبول. وكانت تستعمل فى تنظيم حركة العمل، أو حركات الرقص فى أعياد الحصاد، أو تحضير النبيذ.

ولقد دللنا فيما سبق كيف حاول الإنسان الأول – مدفوعا بسليقته –

أن يجد الآلات الموسيقية فى جسمه، فكانت اليدان والقدمان أقدم تلك الآلات، وكيف أنه صنع بعدها المصفقات والمقارع مستعيضاً بها عن اليدين والقدمين، ثم راح يتفنن فيها شيئاً فشيئاً. ولقد مرت مصر حتما بهذه الأطوار. وإنا لنجد المصفقات فى الدولة القديمة مختلفة الأنواع تصنع عادة من الخشب أو الحجر أو العاج أو العظام أو المعادن، فنرى مثلا :

القضبان المصفقة

١ - القضبان المصفقة : «صورة ٦» وهى عصى رفيعة يبلغ طول الواحدة منها نصف متر تقريباً تصنع عادة من الخشب.



صورة «٦» رقص الحصاد بالقضبان المصفقة من نقوش الأسرة الخامسة مقبرة رقم ١٥

٢ - الأذرع المصفقة : «صورة ٧» وهى نحت دقيق من الخشب، غاية فى الإتقان، لأشكال من اليد مع الأصابع وأعلى الساعد، محفوظه فى المتحف المصرى ببرلين [١]. وتختلف أحجام هذه الأذرع، ولذا فإن

(١) الأولى من أسفل هى نحت من الخشب لساعد اليد اليسرى والكف، بمتحف برلين تحتر قم ١٠٧٢٥ والأولى من جهة اليمين نحت من الخشب لساعد اليد اليسرى والكف (والأخير ملون بالأحمر) محفوظ بمتحف برلين تحت رقم ٤٧١٥ وأبعاده : ٢٤ سم طولا، و٩٧ر٣سم عرضا، ٩٢ر١سم سمكا، وفى الجهة اليسرى نحت لزوج من ساعد اليد والكف ملون بالأحمر محفوظ بمتحف برلين تحت رقم ٩٥٢ وأبعاده : ٧ر١٩ سم طولا، ٨٦ر٢س عرضا، ٨٧ر٠ سم سمكا.

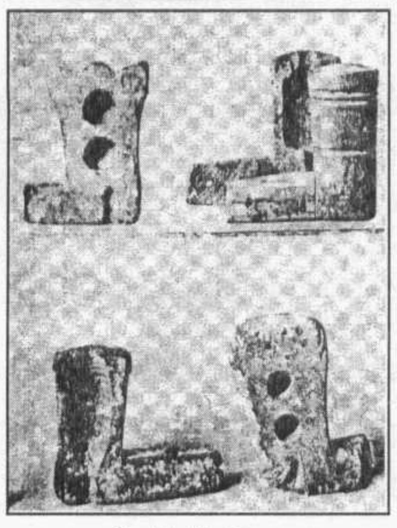


صورة «٧»
الأذرع المصفقة

الأصوات الصادرة منها مختلفة الألوان وتصنع عادة من العاج أو العظام أو الخشب.

٣ - الأرجل المصفقة :

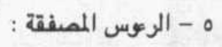
وهى نوع من الصاجات على شكل الأرجل، تستعمل مزدوجة وتختلف أحجامها «صورة ٨ وهى صاجات من الخشب على شكل الأرجل محفوظة بالمتحف المصرى ببرلين».



صورة «٨» الأرجل المصفقة

٤ - الألواح المصفقة :

«صورة ٩» وهى إناء من الخزف، من قبل الأسر، منقوش علية الألواح المصفقة وهى ألواح خشبية طول كل منها ٤٠ سم تقريباً».

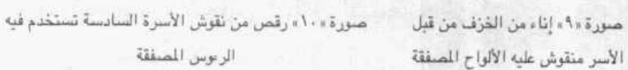


٥ - الرءوس المصفقة :

«صورة ١٠» وهى صورة رقص من نقوش الأسرة السادسة تستخدم فيه الرءوس المصفقة، وهى نحت دقيق ينتهى برأس غزال «وقد يكون على شكل رأس إنسان أو رأس حيوان آخر كرأس عجل مثلا» وتصنع عادة من المعدن أو العظام.



صورة «٩» إناء من الخزف من قبل الأسر منقوش عليه الألواح المصفقة



صورة «١٠» رقص من نقوش الأسرة السادسة تستخدم فيه الروس المصفقة



صورة «١١» رقص أجراس وجلاجل

٦ - **الأجـراس والجـلاجل** : «صـورة ١١ وهـى أجـراس من البـرنز محفوظة بالمتحف المصرى ببرلين» وأقدم أنواعها ماكان على شكل النصف المحدب للبيضة يخترقه سلك من الحديد يكون الحلقة التى يعلق منها الجرس أو الجلجل من الخارج وينتهى السلك فى الداخل بالتواء كروى يقرع الجدران. وقد ارتقت الجلاجل فيما بعد فظهرت منها أنواع متعددة.

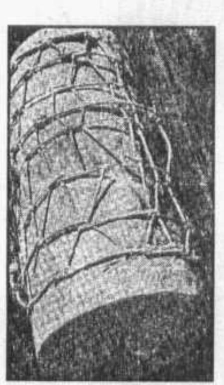


صورة «١٢» شخليلة من الخيزران

٧ - **الشخاليل** : كان لدى قدماء المصريين الكثير من أنواع الشخـاليل المختلفـة «صـورة ١٢» وهى شـخليلة بالمتحف المصرى ببرلين، تحت رقم ١٢٤٥٣» ذات مقبض لليد مصنوعة من نوع من الخيزران المجدول، والشخليلة نفسـها على شكل كمـثرى تحبس داخلها قطعتـان من

الزجاج الأصفر يحدثان الشخللة. وفى الغالب أن هذه لعبة من لعب الأطفال. وارتفاع الشخليلة نفسها ٨ سنتيمترات ومقطعها ٦ سنتيمترات وارتفاع المقبض ١٩ سنتيمتراً»

٨ - الطبول : وأما عن الطبول فإنه بالرغم مما هو ثابت فى علم الآلات الموسيقية من أن وجودها يسبق وجود آلات النفخ والآلات الوترية، وقد وجدنا فى نقوش الدولتين القديمة والوسطى من صور آلات النوعين الأخيرين ماهو غاية فى الإتقان، فإننا لم نعثر فى نقوش الدولتين المذكورتين مايدلنا على أنواع الطبول التى كانت تستعملها. وليس هذا دليلا على عدم وجود الطبول بل هو دليل على أنه قد طال الزمن على استعمالها حتى صارت مبتذلة مهملة، أو على الأقل انحطت إلى الطبقات الدنيا من الشعب ولم تعد من الآلات ذات القيمة الفنية التى تستحق أن تدون فى نقوش هذا الوقت. وعلى كل حال فإننا لم نجد فى مخلفات هاتين الدولتين ما يمكننا أن نقطع به فى أمر ما كان مستعملا فيهما من الطبول «وصوة ١٣» من نقوش مقابر بنى حسن، قد تكون من الأسرة الثانية عشرة».



صورة «١٣» طبل من نقوش مقابر بنى حسن

* * *

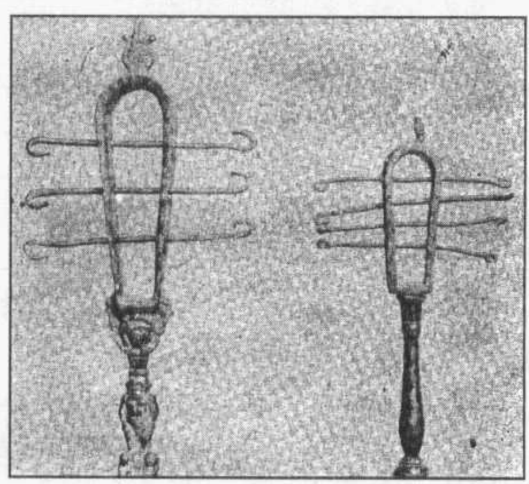
٩ - السستروم : وبجانب ما سبق ذكره من الآلات الإيقاعية كان هناك آلات كالأجراس خاصة بالعبادة فقط، يسمونها: السستروم. وأقدم صورة عثر عليها لهذه الآلة هى فى نقوش الأسرة الثانية عشرة؛ أى فى بدء الدولة الوسطى.

ويصنع السستروم عادة من البرنز وأحيانا من الذهب الخالص. وطول قبضته يختلف ما بين ١٠، ١٢ سنتيمترا، وهو نوعان :

ا - السستروم المنحنى

ب - السستروم الناقوسى

فالأول، وهو السستروم المنحنى «صورة ١٤ - وهى صورة لقطعتين من السستروم من البرنز بمتحف برلين[1]» أكثر النوعين استعمالا وأعمها انتشارا. وهو عبارة عن قضيب منحن، على شكل حدوة حصان، تخترقه ثلاثة أسلاك أو أربعة «وأحيانا سلكان فقط» نهاياتها ملتوية فى اتجاه عكسى بعضها لبعض، سهلة الحركة فى القضيب المنحنى حتى تصدم نهايات تلك الأسلاك على جدران القضيب كلما حرك الإنسان السستروم فى يده. وتوضع أحيانا داخل الأسلاك حلقتان أو ثلاث حلقات، حتى تزيد فى التصويت.



صورة «١٤» السستروم المنحنى

---

(١) الأول إلى اليمين محفوظ بمتحف برلين تحت رقم ٢٨٦٨ تبلغ أطواله : ٢٢ر٧٥ سم طولا، ٣ر٨٤ سم عرضا، ٢ر٥ سمكا، ١١ر٧ سم طول المقبض، ١٣ سم تقريبا طول الأسلاك.
الأول إلى اليسار محفوظ بمتحف برلين تحت رقم تبلغ أطواله : ٢٨ر٦٥سم طولا، ٤ر٨٩ سم عرضا، ٣ر٨١ سم سمكا، ١٠ر٥٠ سم طول المقبض، ١٥ سم طول الأسلاك.


صورة «١٥» السستروم الناقوسي من نقوش الأسرة الثانية عشرة

والثانى، وهو السستروم الناقوسى «صورة ١٥ - وهى من نقوش الاسرة الثانية عشرة» فهو ناقوس مستطيل، صغير ذو حائطين عمودين يخترقهما قضيبان أو ثلاثة، وبين المقبض والناقوس ترى فى الغالب رأس الآلهة حتحور بوجه أمامى وآخر خلفى، ويخرج من أعلى الرأس فى كل من الجانبين سلك ملتوٍ إلى الداخل على شكل قرون.

استعمال السستروم

واستعمال آلة السستروم بنوعيها قاصر على السيدات «وأحيانا الملوك» وكان يطلق على هؤلاء النسوة اسم : كهنة حتحور. ولم يكن روحانيات حتحور بل كن مخصصات فقط لاستعمال السستروم.

وصورة السستروم تحدثنا عن نفسها من الوجهة الدينية فهى آلة حتحور، بها وجه تلك الآلهة. ولما كانت البقرة هى الحيوان المرموز به لهذه الآلهة فإنا نرى فى صورة السستروم آذان البقرة وقرونها وفيما بعد جاءت الآلهة «باستيت» وهى تماثل حتحور. وحيوانها القطة، ولذا نجد فى السستروم بدل البقرة قطة. ولما غدت عبادة حتحور وإيزيس عبادة واحدة انتقل السستروم إلى عبادة إيزيس.

وكان السستروم يستعمل عادة فى المسرات، وأحيانا فى الحزن، ولهذا سبب دينى أيضاً. كذلك كان يستعمل لإبعاد الشياطين والمخاوف. والسستروم رمز الديانة المصرية القديمة، بل إنه رمز الموسيقى المصرية، وإنا لنرى صوراً للسستروم على العموم حيثما نجد المدنية المصرية، لا فى داخل مصر فقط، بل فى جميع البلدان التى انتقلت إليها المدنية حتى لنجد صور تلك الآلة فى بلاد القوط والقوقاز.

طابع الموسيقى

لقد عرضنا، فيما تقدم، الآلات الموسيقة بأنواعها الثلاثة : - الآلات الإيقاعية «آلات النقر»، وآلات النفخ، والآلات الوترية - التى كانت مستعملة فى الدولتين القديمة والوسطى. وجميع تلك الآلات التى ذكرناها مصرية بحتة، اهتدت إليها مصر قبل أن يكون قد تأثرت بأية مدنية أجنبية. وسنعالج هنا بيان ما يمكن أن يكون عليه طابع موسيقى تَيْنَكُما الدولتين.

قلنا إن الفرق الموسيقية كانت ثابتة التكوين، تتألف غالباً، كما يتبين لنا من نقوش ذاك الوقت، من ثلاثة عناصر موسيقية هى : المغنى، والعازف بالصنج، والعازف بالناى. ولننظر الآن فى ماهية الموسيقى التى تنشأ عن هذه العناصر الرئيسية الثلاثة.

صوت الصنج

إن آلة الصنج، على الشكل الذى تقدم وصفه، وبأوتارها المصنوعة من ليف النخل، لا يمكن أن تعطى أصواتا قوية. ويزيد استدلالنا هذا إثباتا، مقارنة هذه الآلة بمثيلتها آلة الصنج الموجودة الآن فى بلاد برما، والتى تشابه الآلة المصرية القديمة تمام الشبه حجما وشكلا، فإن الأصوات التى تصدر منها ضعيفة خافتة.

صوت الناى

كذلك الناى، فهو أقل الآلات قوة صوتية، سيما إذا نفخ فيه على النحو

الذى وصفناه فيما سبق من هذا البحث.

صوت المغنى

والمغنى، وهو العنصر الثالث، بل والذى يعتبر رئيساً للفرقة، كان لا يفتح فاه إلا قليلا، كما يتضح لنا من النقوش.

وإذن فألحان تلك العصور كانت، ولا ريب، ألحانا هادئة وفى حد الاعتدال. ويبرهن على تلك الحقيقة حركات الرقص التى تبيناها فى معظم نقوش تلك العصور، فهى حركات بطيئة هادئة، قل أن تظهر فيها حركات سريعة، بل إن أسلوب النقش فى تلك العصور ليجلى عما كان فى خلق أصحابها من الطمأنينة والهدوء، بل إن حركة السير نفسها كانت بطيئة معتدلة.

وهكذا كان طابع تلك الموسيقى ملائما لشعب معتدل يقوم بقسطه من العمل، ولا ينسى نصيبه من المسرات. بل كانت تلك الموسيقى موسيقى عبادة تقتضى الخشوع والهدوء والجد، نائية عن كل مغالاة وإسراف، بل قل إنها موسيقى ملكية، حيث كان نقيب المغنين يعتبر من أقرباء الملك.

الرقص

تاريخ الرقص

الرقص أقدم الفنون الجميلة على الأطلاق، أحسه الإنسان الفطرى فى جسمه، ولمس إيقاعه المنتظم منسلكا فى بدنه، قبل أن يتعرف كنه العالم الخارجى، أو يهتدى إلى لغة للتخاطب. وقد استخدمته الشعوب الفطرية والمدنيات القديمة فى جميع مرافق الحياة : استخدمته فى تقديم القرابين، وفى السحر، والعبادة، والولادة، والختان، وحفلات العرس، والحفلات العامة، والجنائز، والصيد، والحرب، والمرض، والبذر، والحصاد. وإذن فلم يكن الرقص نقيصة أو خطيئة، بل كان على العكس، عملا مقدسا، تحترمه الكهنة، وتجله التقاليد.

الرقص والموسيقى

وكان اتصال الرقص بالموسيقى وثيقاً، فلم تكن الآلات الإيقاعية (آلات النقر) تستخدم إلا فى تنظيم حركاته الإيقاعية وتقويتها.

وقد ظلت تلك الآلات ملازمة للرقص منذ نشأتها حتى الآن. كذلك لم تعرف الشعوب الفطرية والمدنيات القديمة، فى بادىء عهدها، الغناء إلا مقرونا بالرقص. ولذلك كانت الموسيقى بعنصريها الأساسيين : الإيقاع والنغم، فى خدمة الرقص إلى أبعد مدى، إن لم تكن وقفا عليه.

وما دمنا قد تصدينا للكتابة عن الموسيقى المصرية القديمة فإن علينا أن نشير إلى ماكان عليه الرقص فى تلك العصور.

أغراض الرقص

كان الرقص عند قدماء المصريين رمزاً للمسرات والأفراح، لم يخل منه عيد من الأعياد. ولقد كان الفلاح إذا نضج غرسه يقدم أول مايجنيه من ثماره قربانا للآلهة، ثم يرقص اعترافا بشكره لهم، وعدم كفره إحسانهم. وكذلك كان الرقص فى أعياد معبودتى السرور؛ حتحور وباستيت، ركناً يجب الاهتمام به. وكان قاصراً على طبقة العمال من الرجال والنساء .

الرقص الجميل



صورة «١٦» الرقص الجميل : راقصات ومصفقات من نقوش الدولة القديمة

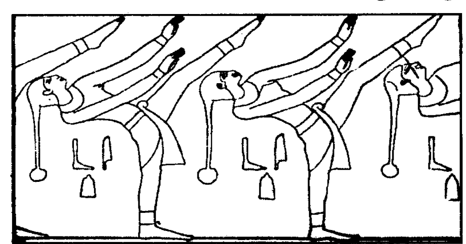
أما عن كيفيته وأشكاله فلقد كان الأغلب فى رقص الدولتين القديمة والوسطى من النوع المسمى بالرقص الجميل، تقوم به النساء فى البيوت لمسرات أسيادهن أو سيداتهن. وكانت الراقصات فى تلك العصور يكتفين بستر عورتهن فقط، تاركات أجسادهن عارية، وإن كان بعضهن يحلين صدورهن ونحورهن بالحلى والأربطة، ثم كن يرتدين بعد ذلك ثوباً طويلا شفافاً، يظهر من أجسامهن أكثر مما يستر منها وملن إلى الإغراق فى التزين والرشاقة والمداعبة. وكان رقصهن رقصاً مهذباً، راقياً، بطىء الحركات، يرقص النساء فيه جماعات، فى سير حثيث الخطى إلى أمام، متجهاً جمعهن اتجاها واحداً، الواحدة خلف الأخرى «صورة ١٦- وهى من نقوش الدولة القديمة راقصات ومصفقات» ولا يرفعن أقدامهن فى ذلك

عن الأرض إلا قليلا، أما أيديهن فقد كانت الراقصة طوراً تضع يديها مفتوحتين فوق رأسها - راحة اليد إلى أعلى وطوراً تمد ذراعها اليمنى فترفعها مائلة، واضعة ذراعها اليسرى على خصرها من الخلف. وقد يصل عدد المشتركات من النساء فى ذلك النوع من الرقص اثنتى عشرة راقصة يلازمهن ثلاث نساء أو أربع لا عمل لهن إلا التصفيق بأيديهن لحفظ الإيقاع الموسيقى وتنشيط الرقص.

أما عن متابعة الآلات للرقص فقد كان يؤديها، أغلب الأحيان، آلتا الصنج والناى.

ولم يخل الحال، فى الدولتين القديمة والوسطى، من وجود الرقص السريع أحياناً. فكان الرجل إذا رقص قبض بيديه على قطعتين صغيرتين من الخشب يقرعهما الواحدة بالأخرى فى أثناء حركاته السريعة «صورة ٦ الرقص بالقضبان المصفقة، صورة ١٠ الرقص بالرءوس المصفقة».

الرقص الفنى



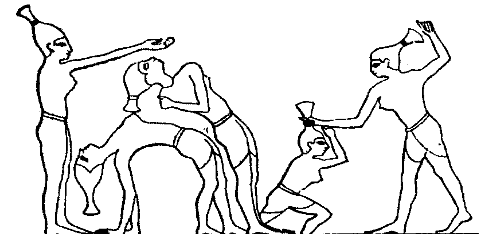
صورة «١٧» الرقص الفنى : راقصات من نقوش الأسرة الخامسة

ونرى فى بعض النقوش «صورة ١٧ الراقصات فى الأسرة الخامسة» نساء يرقصن جماعات جماعات رقصاً نشيطاً يماثل تماماً أحدث أنواع الرقص فى أيامنا هذه، وهو ما يسمونه الأوربيون الآن رقص: «Ballet»

وكذلك وجد بين أنواع الرقص فى تلك العصور أن ترقص النساء فى جماعتين، كل جماعة منها أربع، وبينما تحنِ إحدى الجماعتين أجسامهن يحى أفراد الجماعة أسيادهن وسيداتهن.

رقص الصور الحية

وهناك نوع آخر من الرقص وجد فى نقوش الدولة الوسطى وهو مانسميه فى العصر الحاضر : «رقص الصور الحية» «صورة ١٨ من مدافن بنى حسن، من نقوش الدولة الوسطى، وفى هذه الصورة ترى الراقصات عاريات إلا ما يستر عوراتهن، كما هو الحال دائماً فى تلك العصور، ثم أحلن شعورهن إلى شكل تاج ملكى، وقمن وهن على تلك الحالة بنوعين من الرقص :



صورة «١٨» رقص الصور الحية : من نقوش الدولة الوسطى، مدافن بنى حسن

الأول : «وهو الموضح فى يمين الصورة»، كانوا يسمونه : «تحت الأقدام» ذلك أن تمثل إحدى الراقصات ملكا منتصراً فتجثو الأخرى على ركبتها أمامها كأنها العدو الخاضع، وقد قبض المنتصر بيده اليمنى على ناصية عدوه المستكين. ويسمى هذا النوع من الرقص : «تحت الأقدام» إشارة إلى أن الملك الجاثى المنهزم يقول للملك المنتصر «إن الشعوب جميعها تحت قدميك».

إما **النوع الثانى** : من رقص الصور الحية «وهو المبين بيسار الصورة» فيسمى : «الرياح» وطريقته أن تحنى إحدى الراقصات ظهرها إلى الخلف حتى تصل بيديها إلى الأرض، وقد أصبح جسمها على شكل نصف دائرة، ثم تميل راقصة ثانية بجسمها على الراقصة الأولى بذراعين مقبوضتين، وتأتى ثالثة فتمد ذراعيها فوق الأخريين. وسمى هذا الرقص : «الرياح» إشارة إلى أن الراقصات يمثلن بحركاتهن هذه فعل الرياح بالحشائش.

وقد أثبتنا فيما يلى، لوحة ملونة تبين مختلف أنواع الرقص فى ذلك العصر، مما يدل على مدنية واسعة النطاق، يتضح منها بجلاء تبعية أوربا فى هذا الفن لأولئك القدماء.

وهكذا نرى أن الرقص، عند قدماء المصريين، كان فنا جميلا، أدركوا مزاياه فأسعدوا به مجالس أنسهم، وأحيوا به مسرات حياتهم غير مسرفين ولا مفحشين، بل كسبوا المتعة وصانوا الحياء.

السلم الموسيقى

أما عن السلم الموسيقى الذى كان مستعملا فى الدولتين القديمة والوسطى فهو السلم الخماسى، ذو الدرجات الكاملة، وهو يماثل نغمات المفاتيح الخمسة السوداء الموجودة فى البيانو الحديث. «ولا يزال هذا السلم مستعملا حتى اليوم فى موسيقى الهياكل فى الصين وفى بعض الأغانى القومية فى اسكتلندا».

ولهذا، فإنا نرى آلات النفخ تتراوح ثقوبها فى الغالب، ما بين ثقبين وأربعة ثقوب، ويندر جداً أن تزيد على ذلك. وكذلك الآلات الوترية فإن آلة الصنج القديمة ندر أن زادت أوتارها على الخمسة، وإن زادت كانت الزيادة وتراً أو وترين على سبيل الاحتياط.

وقد تغير كل هذا فى عهد الدولة الحديثة.

الدولة الوسطى وعصر الهكسوس

اتصال مصر بالمدنية الآسيوية

لم تكد الدولة القديمة تفسح مكانا للدولة الوسطى حتى نشطت مصر إلى استخراج المعادن من المناجم الممتدة فى الصحراء إلى شبه جزيرة سيناء، وأخذت العلاقات تتزايد بينها وبين سوريا.

وعلى أثر ذلك شوهد فى مدافن بنى حسن، حوالى سنة ٢٠٠٠ ق.م نقوشاً تمثل الرعاة السوريين لأول مرة، يجوبون الأراضى المصرية.

آلة الكنارة

وفى هذا الوقت ظهرت فى مصر، لأول مرة أيضاً «آلة الكنارة» وهى آلة وترية سنأتى على ذكرها تفصيلا فى الكلام عن الدولة الحديثة، حيث عم استعمالها هى وما جد عليها من الآلات الموسيقية.

عصر الهكسوس

وما إن انتهى الحكم إلى الأسرة الثالثة عشرة، فالرابعة عشرة حتى تخاصم أمراؤهما، وتنازعوا أمرهم بينهم، كل يجاهد للملك والاستيلاء على التاج، فأدى تنازعهم إلى اضطراب الحكم واختلال الأمن، ومكن الهكسوس من احتلال مصر.

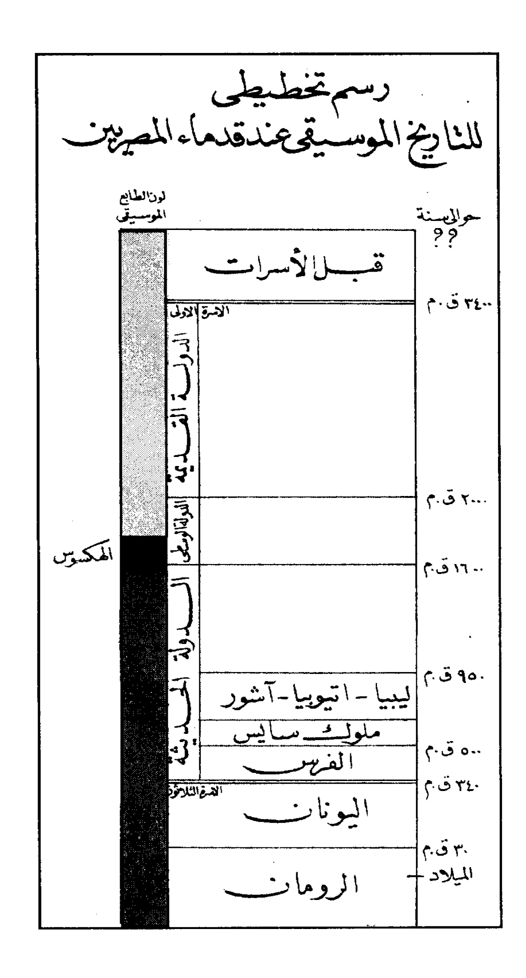
والهكسوس قوم من آسيا، يعرفون عند العرب بالعمالقة، انتزعوا الملك وانتشر سلطانهم أثر سقوط الأسرة الرابعة عشرة، وامتد حكمهم طوال أزمان الأسرات : الخامسة عشرة والسادسة عشرة والسابعة عشرة.

ظلمة عصر الهكسوس

وكان عصر الهكسوس عصرا مظلما فى التاريخ المصرى، أسدل فيه

ستار كثيف غشى على حوادث مصر ولم يخلد لنا من أيام حكمهم أثرا من كتابة أو نقش، على أنهم حكموا قرنا كاملا، تمكن المصريون فى نهايته من طردهم بفضل ظهور الأسرة الثامنة عشرة حوالى سنة ١٥٦٩ ق.م، فى قوة وبأس وجهاد عنيف، وأنشأت الدولة الحديثة، فارتفع ذلك الستار المظلم الذى حجب عصر الهكسوس وعاد التاريخ المصرى إلى جلائه ووضوحه.

ولقد قيل فى سبب غموض عصر الهكسوس، وعدم عثورنا على أية كتابة أو نقش لهذا العصر، إن المصرين، وكانوا شديدى الكراهية للهكسوس، حتى كانوا يلقبونهم بالرعاة، وبالكفرة، وبالطاعون، احتقارا لشأنهم وامتهانا لهم، وازدراء بأولئك الأجانب الذين اغتصبوا ملك البلاد وقيدوا حريتها، نقول إن المصريين ما كادوا يستعيدون سلطانهم ويستردون ملكهم، ويطهرون بلادهم، حتى أبادوا مخلفات ذلك العهد البغيض ومحوا كل أثر يدل على الهكسوس.



رسم تخطيطي
للتاريخ الموسيقي عند قدماء المصريين
لون الطابع الموسيقي
حوالي سنة
؟؟
قبل الأسرات
٣٤٠٠ ق.م
الأسرة الأولى
الدولة القديمة
٢٠٠٠ ق.م
الدولة الوسطى
الهكسوس
١٦٠٠ ق.م
الدولة الحديثة
٩٥٠ ق.م
ليبيا - اتيوبيا - آشور
ملوك سايس
٥٠٠ ق.م
الفرس
٣٤٠ ق.م
الأسرة الثلاثون
اليونان
٣٠ ق.م
الميلاد
الرومان

موسيقى الدولة الحديثة

تأثر مصر بالمدنية الأسيوية

رفع الستار وأزيح ذلك الحجاب الكثيف فإذا مصر قد اتصلت بالمدنية الأسيوية اتصالا وثيقاً نشأ عن فتوحات الفراعنة الأقوياء، ملوك الأسرة الثامنة عشرة، الذين توغلوا فى أرض الجزيرة وامتدت أملاكهم إلى قلب آسيا الصغرى؛ فانتقل الكثير من المدنية الأسيوية إلى مصر، وتسابق الملوك المغلوبون على أمرهم يقدمون إلى فراعنة مصر ما يتقربون به زلفى، ويوالونهم بنفائس الهدايا، فأثر ذلك فى الموسيقى تأثيراً قوياً، وأصبحنا نرى فى بلاط الملك فرقتين موسيقيتين إحداهما مصرية والثانية أسيوية، بل ونرى الجوارى ينزحن إلى بلاط الملك بآلاتهن الموسيقية الأسيوية، وفى وجودهن بالقصر الملكى رمز إلى التطور الذى أصاب البلاط والطبقات المصرية العليا، وإلى مقدار تأثر مصر بالمدنية الأسيوية. والموسيقى وهى مرآة تنعكس فيها نفسيات الشعوب وما يجرى عليها من التقلبات أصدق محدث عن الانقلاب النفسى الذى حدث فى ذلك العصر.

وبالصفحة المقابلة رسم تخطيطى للتاريخ الموسيقى عند قدماء المصريين، رمزنا فيه باللون الأزرق إلى طابع موسيقى الدولتين القديمة والوسطى، دلالة على ما كانت عليه تلك الموسيقى من هدوء واعتدال. كما رمزنا باللون الأسود إلى عصر الهكسوس المظلم، وباللون الأحمر إلى تطور طابع الموسيقى فى الدولة الحديثة.

طابع الموسيقى فى الدولة الحديثة

قامت الدولة الحديثة فتغيرت الموسيقى المصرية تغيراً تاما عما كانت عليه فى عهد الدولتين القديمة والوسطى، فالهدوء والاعتدال والبطء والبساطة وغيرها من صفات الموسيقى القديمة، كل أولئك قد اختفى، وحل محله موسيقى على نقيض تلك الصفات. كذلك تبدلت الآلات الموسيقية فى كثير من أنواعها وما تبقى من الأنواع القديمة دخل عليه كثير من التغيير، فتعددت أنواع آلة الصنج، وكبر حجمها، وزاد عدد أوتارها كثيرا، بالرغم من أن مركز هذه الآلة كان ثابتاً جداً فى مصر لاستعمالها فى العبادة وما أكسبها ذلك من الأهمية الخاصة لحفظها بعيدة عن المؤثرات الخارجية. وبرغم هذا التحفظ الشديد لم تستطع آلة الصنج العزلة وعدم التأثر بهذا التطور. وعم انتشار آلة الكنارة وحل المزمار المزدوج الحاد الصوت محل الناى الطويل الهادىء، بل وأصبحنا لا نرى لهذه الأخيرة «الناى» رسماً فى النقوش الفنية التى خلفتها لنا الدولة الحديثة والصور التى تلتها. وإن الناى، وإن لم يختف تماما إلا أن قيمته الفنية ضؤلت واقتصر استعماله على الطبقات الدنيا من الشعب، كما هى الحال دائما فى اضمحلال الآلات الموسيقية كذلك كثرت أنواع الطبول والصنوج والصاجات والدفوف.

ولقد أصبحت الموسيقى التى تؤديها تلك الآلات الموسيقية الجديدة فى ذلك العصر حادة مبالغة فى الحدة. كثيرة الضوضاء. ويتجلى ذلك فى نقوش تلك العصور سواء فى موسيقى الرقص، أو موسيقى الولائم، أو موسيقى البلاط الملكى. ومما يلفت النظر، فى ذلك العصر أيضاً، السرعة الشديدة فى الحركة، فالعازفات والراقصات كانت حركاتهن أكثر نشاطا وأشد سرعة من ذى قبل، ولقد صورت لنا بعض النقوش عازفات كأنهن مساقات أو سكارى من نشوة الطرب «صورة ١٩» تمثل رقص الموتى، بالدفوف والقضبان المصفقة، من نقوشات الدولة الحديثة «سقارة»

«وصورة ٢٠» وهى لحفلة راقصة من نقوش الأسرة الثامنة عشرة فى طيبة.

وإنك لترى فى الصور أن السيطرة فى الموسيقى للجوارى الرقيقات فقد صارت إليهن تلك المهنة، لا فى مصر وحدها، بل وفى آسيا أيضا.



صورة «١٩» رقص الموتى بالدفوف والقضبان المصفقة
من نقوش الدولة الحديثة فى سقارة

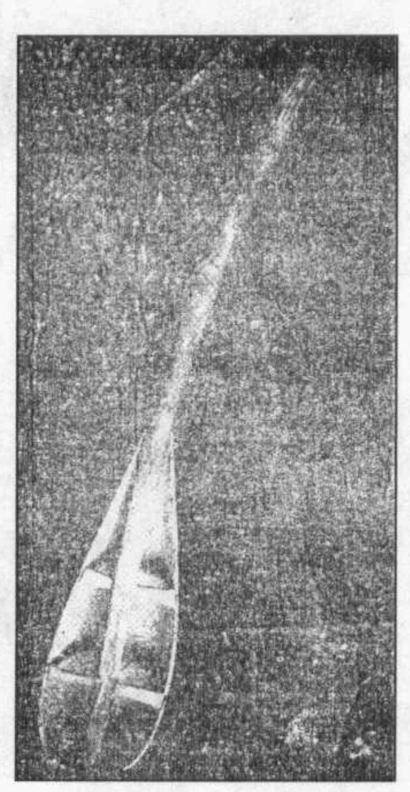


صورة «٢٠» حفلة راقصة : من نقوش الأسرة الثامنة عشرة فى طيبة

تغير السلم الموسيقى

وقد تغير السلم الموسيقى، كما سنبينه فى حينه، فبعد أن كان القديم خماسيا؛ أى مؤلفا من خمس درجات أصبح السلم الجديد سباعياً، وهو السلم الشائع استعماله الآن فى جميع ممالك العالم المتمدنة تقريباً.

وسنفصل، فيما يلى، أهم الآلات الموسيقية التى كانت تستعملها الدولة الحديثة.



صورة «٢١» العود ذو الرقبة القصيرة

الآلات الوترية فى الدولة الحديثة

١ - العود

عرف قدماء المصريين، فى الدولة الحديثة، آلة العود بفصيلتيها، وهما:

«ا» العود ذو الرقبة القصيرة.

«ب» العود ذو الرقبة الطويلة.

العود ذو الرقبة القصيرة :

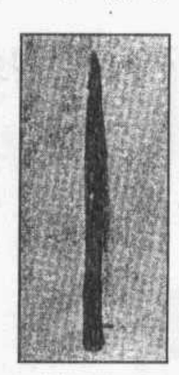
أما **الأولى**، فهى فصيلة عود يشبه العود المستعمل فى مصر فى الوقت الحاضر. وكان ذلك العود آلة ذات صندوق مصوت، بيضاوى الشكل غالباً، رقيق الجدران «صورة ٢١» وهى صورة عود محفوظ بالمتحف المصرى ببرلين يرجع عهده إلى سنة ٧٠٠ قبل الميلاد، رقبته قضيب طويل من الخشب، مستدير سميك، يخترق الصندوق المصوت كالسهم فمن داخله، ينفذ من جهته الأخرى - وقد لا يصلها أحيانا - يثبت فيه بمسامير من الخشب وتركب فوقه الأوتار. ويوجد وسط صندوق العود قنطرتان من الخشب موضوعتان بشكل أفقى بالنسبة لرقبة العود لترتكز عليهما.

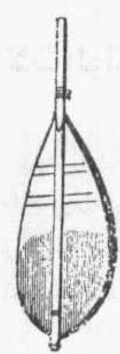
وقد يظهر جزء من هذا القضيب المخترق للصندوق مرة أو أكثر من مرة على وجع هذا الصندوق.

ويدق على الأوتار بريشة من الخشب، كانت تعلق بحبل فى العود «صورة ٢٢» وهى محفوظة بمتحف برلين ويرجع عهدها إلى سنة ٧٠٠

قبل الميلاد.

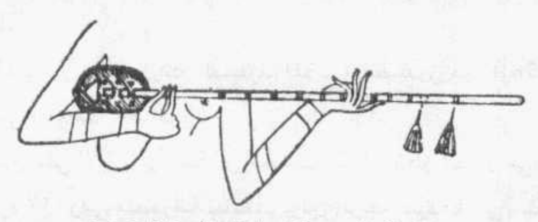
وقد عثر فى مدافن طيبة على عود من هذا النوع «صورة ٢٣» وهو أقرب شبهاً إلى العود الحالى.


صورة «٢٢» ريشة العود


صورة «٢٣» عود : مدافن طيبة

العود ذو الرقبة الطويلة (الطنبور)

أما الفصيلة الثنية فهى فصيلة تشبه الطنبور والبزق، كان برقبتها علامات تبين مواضع عفق الأصابع على الأوتار، وهى ما يسميه العرب : بالدساتين (صورة ٢٤ : طنبور من نقوش طيبة فى الأسرة الثامنة عشرة). ويرى من صورة الطنبور أن عدد دساتينه كبير (قد يبلغ الستة عشر أحيانا) وأنها متقاربة فهى لابد مخرجة نغمات أقل من نصف الدرجة

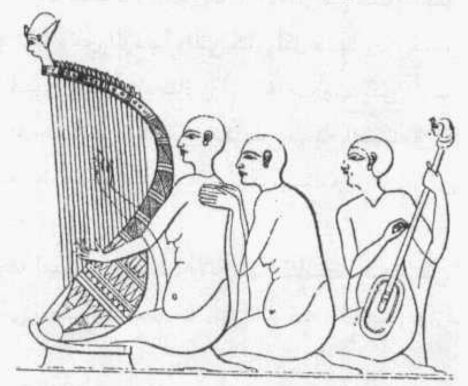

صورة «٢٤» طنبور من نقوش طيبة فى الأسرة الثامنة عشرة

الكاملة «أقل من العربة» وكان عدد أوتار الطنبور المصرى اثنين أو ثلاثة وقد يبلغ الأربعة أحيانا. ويتبين عدد الأوتار فى صور النقوش من عدد الشراريب المدلاة من الرقبة والتى كان لكل منها وتر خاص والصندوق المصوت للطنبور المصرى بيضاوى فى الغالب، وقد يكون أحيانا على شكل خماسى أو سداسى، وتارة يوجد على سطح الصندوق ثقوب هى فى العادة أربعة أو ستة، توزع على شكل منتظم. وتارة لا نرى فى سطح الصندوق أية ثقوب.

وطريقة استعمال هذه الآلة أنها كانت تحمل على الصدر كما هو مبين فى الصوره السابقة، وفى اللوحة (التالية) عازفة بالطنبور



من نقوش الدولة الحديثة مدافن طيبة. وإن كانت تستعمل أحيانا بحملها رأسية «كما تستعمل الرباب الآن» «صورة ٢٥».



صورة «٢٥» إلى اليمين عازف بالطنبور يستعمل تلك الآلة بحملها رأسية

وظهور آلة الطنبور على نحو ما وصفنا دليل على مدى ما بلغته المدنية الموسيقية عند قدماء المصريين فى ذلك العهد، ذلك بأن آلة الطنبور من أرقى الآلات الوترية ذوات العفق؛ أى الآلات التى يستعمل فيها تحريك الأصبع على الوتر لاستخراج مختلف الدرجات الصوتية. ويدل علم الآلات الموسيقية على أن هذا النوع من الآلات هو نهاية ما وصلت إليه المدنية الموسيقية.

فالآلات الوترية هى، كما سبق أن أوضحنا، أحدث الآلات جميعا، والآلات ذوات العفق منها هى أحدث هذه الآلات الوترية.

ولم تعرف الدولة القديمة، على ما وصل إلينا، أى نوع من أنواع آلات العفق، بل كانت آلاتها الوترية يخصص كل وتر من أوتارها لصوت خاص يضبط عليه، ولابد للآلة من عدد كبير من الأوتار مساو لعدد الأصوات المراد استخراجها منها، فى حين أن آلة الطنبور فى الدولة الحديثة كانت تخرج، أحيانا، من الوتر الواحد ستة عشر صوتا.

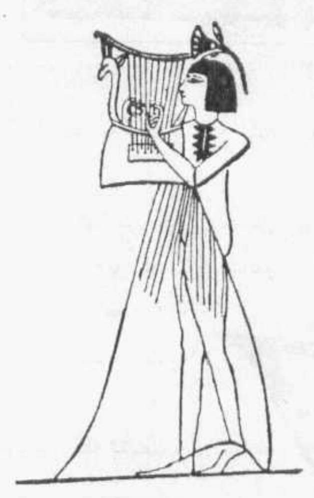
٢ - الكنارة

وتسمى باللغة المصرية القديمة : كنَّر واشتق من هذا اللفظ التسمية العبرية : كنوُر، ثم العربية : كنارة «بفتح الكاف أو كسرها» وجمعها كنارات وكنانير. وهى آلة وترية مصنوعة من الخشب، مستوى أوتارها مواز لصندوقها المصوت، ومثبتة أوتارها فى إطار خشبى قد يكون أحياناً غير منتظم الأضلاع. وقد ظهرت هذه الآلة بظهور الدولة الوسطى.

كما قدمنا، وكان ذلك فى الأسرة الثانية عشرة وكان لها فى ذلك العهد خمسة أوتار أو ستة زادت فى عهد الدولة الحديثة إلى أن بلغت ١٣ وتراً أحياناً.



صورة «٢٦» عازف بالكنارة
من نقوش الأسرة الثامنة عشرة بمدافن طيبة مقبرة ٣٨



صورة «٢٧» عازف بالكنارة
من نقوش الأسرة التاسعة عشرة بمدافن طيبة مقبرة ١١٣

وطريقة استعمالها : أن تحمل معلقة أفقية أمام الصدر «كما فى صورة ٢٦ وهى تمثل عازفة بالكنارة من نقوش الأسرة الثامنة عشرة

بمدافن طيبة، مقبرة ٣٨». وتعفق اليد اليسرى عادة الأوتار من خلف الآلة، وتضرب عليها اليد اليمنى من جهة الأمام بغماز.

وقد تحمل تلك الآلة رأسية أمام الصدر «صورة ٢٧ من نقوش الأسرة التاسعة عشرة فى طيبة مقبرة ١١٣»

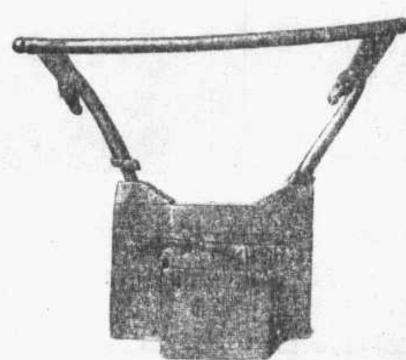
وليس لأوتار هذه الآلة أوتاد تضبط بواسطتها، كالتى ذكرناها فى آلة الجنك، بل تلف الأوتار على حلقات تنزلق على القضيب الأمامى من الإطار الذى يتركب من قضيبين جانبيين أحدهما أقصر من الآخر، وبواسطة هذا اللف وذلك الانزلاق يمكن ضبط أوتار هذه الآلة «صورة ٢٨».



صورة «٢٨» القضيب الأمامى للكنارة

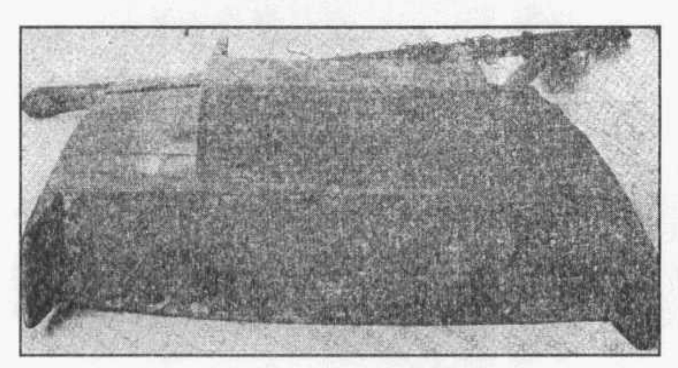
القضيب الأمامى لآلة الكنارة ملفوفا عليه الحلقات التى تثبت فيها الأوتار»

وقد رأينا فى إحدى النقوش امرأة تعزف بتلك الآلة وتضرب بيدها من حين لآخر على الصندوق المصوت أثناء العزف؛ وذلك تقوية للإيقاع ومن طريقة الاستعمال هذه يمكن أن نفهم تسمية بعض موسيقى العرب لهذه الآلة بالصنج ذات الأوتار «إذ الصنج أيضاً آلة من آلات النقر».



صورة «٢٩» كنارة محفوظة فى متحف برلين

ولم يعثر فى عمليات الحفر إلا على خمس قطع من هذه



صورة «٣٠» نفس الكنارة المرسومة فى صورة ٢٩ منظورة من أسفل

الآلة، ثلاث منها فى برلين، وواحدة فى ليدن بهولاندا، وواحدة بالقاهرة. (صورة ٢٩ كنارة محفوظة فى متحف برلين وصوره ٣٠ نفس الآلة منظورة من أسفل)

وقد انتقلت هذه الآلة فيما بعد إلى اليونان، ثم الرومان، ثم القوط، ثم جميع الممالك الأوربية، كغيرها من الآلات الأخرى.

ولا يفوتنا هنا أن نذكر أنه قد عثر فى نقوش الأسرة الثامنة عشرة على أنموذج غريب من آلة الكنارة هذه (صورة ٣١ - كنارة واقفة، وكنارة يدوية عادية من فرقة أمنحتب الرابع من الأسرة الثامنة عشرة فى تل العمارنة) والكنارة الواقفة هى مانعنيه فى هذه الصورة، وهى أنموذج فخم جداً يوضع على الأرض أثناء العزف به، وصندوق هذه الآلة على شكل



صورة «٣١» كنارة واقفة وكنارة يدوية من فرقة أمينوفيس الرابع من الأسرة الثامنة عشرة فى تل العمارنة

زهرية يخرج منها قضيبان يعترضهما ثالث، ويعزف عليها رجلان فى وقت واحد؛ كل منهما يستعمل يديه معا. وبهذا يسجل التاريخ أن المصريين أول من استعمل العزف بأربع أيد على آلة واحدة، وهذه الآلة التى كانت موجودة فى فرقة أمنتحتب الرابع لها ثلاث صور : واحدة فى حجرة الأكل، وثانية فى بيت الموسيقيين، وثالثة فى القصر الملكى، ولما كان هذا الشكل هو الوحيد الذى وجد لهذه الآلة، ونظراً لأنها وجدت فى فرقة الملك فمن المرجح أن يكون هذا الأنموذج قد صنع خصيصا للملك.

٣ - الجنك أو الصنج

ليس هذا النوع جديداً فى مصر، فإن ظهوره لم يبدأ بظهور الدولة الحديثة كما اتفق لآلتى : العود والكنارة، إنما الجنك آلة قديمة عرفتها مصر فى الدولة القديمة، بل وكانت آلتها الوترية الوحيدة، على نحو ما بيناه آنفاً.

كبرت آلة الجنك فى الدولة الحديثة وزاد حجمها على ما كانت عليه أولا، وكبر صندوقها المصوت، وأربى عدد أوتارها حتى تراوح بين التسعة والثلاثة عشر والأربعة عشر، وفى بعض الأحايين بلغ التسعة عشر وتراً.

ولما كثر عدد الأوتار، وخيف اللبس عند استعمالها، صنعت الأوتاد التى تثبت فيها الأوتار - وهى بمثابة المفاتيح فى الآلات الحديثة - من لونين : الأبيض والأسود على التتالى. وكانت الأوتار البيضاء تصنع من العاج، والسوداء من الأبنوس «وهذه هى الحال تماما فى مفاتيح البيانو الحديث».

وفى عهد تحتمس الثالث رأينا آلة الجنك نفسها كثيراً ما تصنع من الأبنوس، وتحلى بحلى من الذهب، والأحجار الكريمة.

وأرقى ما وصلت إليه صناعة هذه الآلة كان فى الأسرة العشرين، يشهد بذلك نقش لآلتين من هذا النوع «صورة ٣٢» من نقوش هذه الأسرة

بمقبرة رمسيس الثالث وهما أكبر حجما من الإنسان، غنيتان بالزخارف، ينتهى صندوق إحديهما، وهى التى فى يسار الصورة، برأس أبى الهول لابساً التاج المزدوج



صورة «٣٢» عازفان بالصنج، من نقوش الأسرة العشرين
(مقبرة رمسيس الثالث)

«تاج الوجه البحرى وتاج الوجه القبلى» وينتهى صندوق الثانية، وهى التى فى يمين الصورة. برأس إحدى الآلهة يعلوه تاج الوجه البحرى.

والآلة التى فى اليسار صنج به ١٣ وتراً. والغالب أن ضبط هذا العدد من الأوتار، كان، على حد تعبيرنا العصرى، وفاق السلم الملون «الكروماتى» المشتمل على اثنتى عشرة نغمة ذات أنصاف البعد الكامل، وبذا يكون هذا الصنج مشتملا على ديوان كامل، بقراره وجوابه، مثلا من دو إلى دو ١ أو رى إلى رى ١ وهكذا، وإذ أن الموسيقى القديمة أساسها البعد ذو الأربع، وليس الديوان فإنهم، فى الغالب، كانوا يعتبرون هذه الأوتار مؤلفة من بعدين من ذى الأربع أساسهما النغمة التى يسمونها «المفروضة» بروسلامبان ومنوس "Proslambanomenos".

وقد تكون مضبوطة بشكل آخر يشتمل على أرباع الأصوات.

الجنك ذو الحامل

وليس هذا فى الحقيقة نوعا جديداً، بل نوعا من الجنك المتقدم «المنحنى» إنما يمتاز بأن يرتكز صندوقه المصوت على حامل يمنع اتصال الصندوق بالأرض اتصالا مباشراً. وهذا الحامل إما أن يكون جزءاً من

الآلة مثبتاً فى صندوقها، وإما أن يكون جزءاً منفصلا عنها؛ توضع الآلة فوقه أثناء العزف بها «صورة ٣٣ صنج صغير به ٩ أوتار».



صورة «٣٣» إلى اليمين صنج صغير ذو حامل به ٩ أوتار

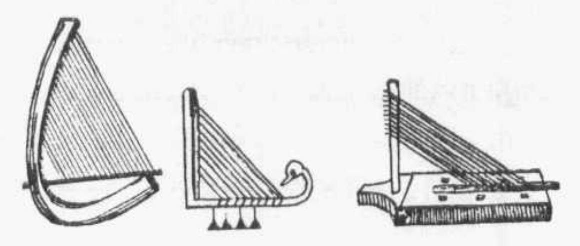
الجنك الزاوى

وهو نوع تتصل الرقبة فيه بالصندوق المصوت على شكل زاوية قائمة فى الغالب، وتؤلف هذه الآلة مع أوتارها شكل مثلث، ويكون صندوقها المصوت فى أثناء الاستعمال موازيا للعازف، والقاعدة أفقية له تثبت فيها الأوتار «صورة ٣٤».



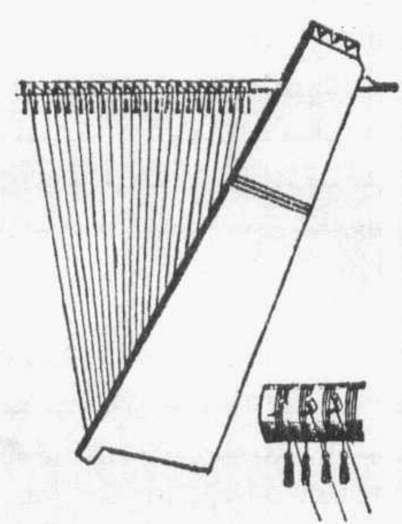
صورة «٣٤» الجنك الزاوى

وقد رأينا هذا النوع الزاوى لأول مرة فى الفرق الموسيقية الأسيوية الخاصة بأمنحتب الرابع فى الأسرة الثامنة عشرة.



صورة «٣٥» أشكال مختلفة من الجنك الزاوى

وتمثل صورة ٣٥ أشكالا مختلفة من الجنك الزاوى. وفى عهد ملوك سايس «فى الأسرة السادسة والعشرين» نرى الزاوية حادة، وقد زاد عدد الأوتار إلى ٢١ وتراً. وأوتاد الأوتار مصنوعة كذلك من العاج والأبنوس على نحو ماقدمنا.



صورة «٣٦» صنج، من النوع الزاوى به واحد وعشرون وتراً، من عصر ملوك سايس «من القرن السادس أو السابع قبل الميلاد» وإلى يمين الآلة مقطع مكبر لجزء من نهاية بعض الأوتار مثبت فى الأوتاد

وقد وفقنا إلى مشاهدة آلة من هذا النوع فإن واحدة منه عثر عليها فى الحفريات «صورة ٣٦» وهى صنج، من النوع الزاوى، به واحد وعشرون وترا، من عصر ملوك سايس «من القرن السادس أو السابع قبل الميلاد» وقد عثر على تلك الآلة فى حالة جيدة وهى محفوظة بمتحف اللوفر بباريس.

الجنك الكتفى

وهو نوع يحمل على الكتف أثناء العزف به، صندوقه المصوت كشكل القارب، تخرج رقبته من أسفله، وتحمله العازفة به على كتفها اليسرى، بحيث يكون الصندوق المصوت جهة الأمام والرقبة جهة الخلف صورة ٣٧، وتستعمل اليدان معا فى الضرب، كما هو الحال فى استعمال جميع أنواع هذه الآلة. ويرجع عهد استعمال الجنك الكتفى إلى الدولة الوسطى، إلا أن استعمال هذا النوع لم ينتشر إلا فى الدولة الحديثة.

ولصعوبة حمل هذه الآلة، وصعوبة استعمالها. لا يركب عليها غير ثلاثة أوتار فى العادة، وفى النادر أربعة. وقد عثر على آلة واحدة ذات خمسة أوتار محفوظة بالمتحف المصرى بليفربول، ولكن هذا شىء استثنائى.

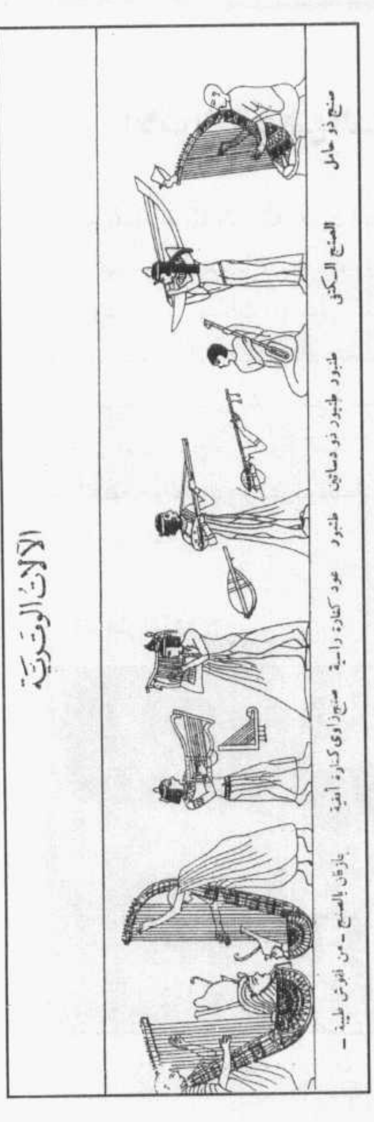
ملاحظة هامة

من المهم جداً ملاحظة أن العازف بآلة الجنك، على اختلاف أنواعها، منذ الدولة الوسطى، كان يستعمل يديه معاً فى الضرب فى وقت واحد على وترين مختلفين، وتخرج نغمتان معاً هما، كما تدل النقوش، القرار والجواب، أو القرار والرابعة (تحت الثابت)، أو القرار والخامسة (الثابت) ويستخلص من ذلك أن المصريين، منذ حوالى سنة ٢٠٠٠ قبل الميلاد، لم تكن موسيقاهم ذات التصويت الواحد، بل كانت موسيقى يدخلها نوع

خاص من تعدد التصويت، لا يزال حتى اليوم مستعملا فى بعض آلات الموسيقى العربية، وهذه هى الخطوة التمهيدية التى بنت عليها أوربا علم الهارمونى الذى هو أساس موسيقاها.

* * *

وإذ قد انتهينا من عرض جميع أنواع الآلات الوترية فى الدولة الحديثة فإننا نثبت، هنا، لوحة شاملة لجميع أنواع الآلات الوترية التى عرفتها مصر فى دولها الثلاث.





صورة «٣٧» الجنك الكتفى

آلات النفخ فى الدولة الحديثة

قلنا إنه بقيام الدولة الحديثة تغيرت الموسيقى المصرية تغيراً تاماً عما كانت عليه فى عهد الدولتين القديمة والوسطى : فالهدوء والاعتدال، والبطء والبساطة وغيرها من صفات الموسيقى القديمة، كل أولئك قد اختفى وحل محله موسيقى على نقيض تلك الصفات. وإذا تجلى ذلك فى آلات الموسيقى عامة فقد تكون آلات النفخ أوضح ماتتجلى فيها هذه الظاهرة، فلقد تغيرت آلات النفخ فى الدولة الحديثة تغيراً كلياً عما كانت عليه فى الدولتين القديمة والوسطى وظهرت فيها آلات لم تعرفها مصر من قبل. وإليك بيان ذلك فيما يلى :

١ - المزمار المزدوج



صورة «٣٨» جنك وطنبور ومزمار مزدوج من نقوش الأسرة الثامنة عشرة

قد حل المزمار المزدوج فى الدولة الحديثة محل الناى (صورة ٣٨ جنك وطنبور ومزمار مزدوج من نقوش الأسرة الثامنة عشرة) ويتكون المزمار المزدوج - كما يدل عليه ورسمه - من مزمارين، ذوى بوق للفم، يتقابلان فى جهة الفم، ثم يفترقان، ويزداد افتراقهما كلما ابتعدا عن الفم. وكان لا يعزف بتلك الآلة إلا النساء.

وصوت هذه الآلة حاد بالغ فى الحدة (بينما كان صوت الناى هادئا لينا).

ويتفاوت طول هذا المزمار بين ٥٠ سم، ٧٠ سم فهو طويل رفيع (وهذا هو السبب فى حدة صوته) أما ثقوبه فتتراوح بين الثلاثة والثمانية.

طريقة العزف به

ولم يعزف بهذا المزمار على طريقة واحدة دائما، بل كانت تتنوع طريقة العزف به، فكانت أحياناً تعزف كل يد على حدتها بمزمار واحد من المزمارين، وأحيانا تستعمل اليد الواحدة للعزف بكلا المزمارين فى وقت واحد. ولم نر فى النقوش غير صورة واحدة لهذا النوع الأخير وذلك فى صورة للراقصات فى الأسرة الثامنة عشرة.

وأما الطريقة التى كانت شائعة فى استعمال هذا المزمار فهى أن تعزف اليدان بالمزمار الأيمن، ولا يترك للمزمار الأيسر غير إبهام اليد اليسرى ليستند عليها، ويظل المزمار الأيسر طوال الدور ثابتا على نغمة واحدة لا تتغير بينما المزمار الأيمن يؤدى اللحن (كما هى الحال فى الأرغول المصرى الآن، ويسميه الموسيقيون فى مصر : «النوتى» للثابت و«الريس» للمزمار الذى يؤدى اللحن). ولما كان بالمزمار الأيسر «الثابت» عدة ثقوب لا يحتاج منها النافخ غير ثقب واحد أثناء العزف، فإنه تسهيلا لاستعمال هذه الآلة، كان العازف يسد ثقوب هذا المزمار الأيسر إلا ثقباً واحداً يختاره منها، حسب نوع اللحن، يبقيه مفتوحا ليعطيه النغمة التى

يرغب الأقامة عليها طوال الدور.

وقد وجد فى طيبة مزمار به أربعة ثقوب، منها ثلاثة مغطاة بالصمغ. وكان المزمار الأيسر أطول قليلا من المزمار الأيمن (وهو مالا يزال عليه الأرغول المصرى الآن، حتى من غير الفواصل المعلقة بمزماره الأيسر).

والنغمة التى يقيم عليها المزمار الأيسر أثقل (أغلظ) من نغم اللحن الأصلى الذى يؤديه المزمار الأيمن، اللهم إلا إذا انخفض اللحن كثيراً فأن نغمته تتقاطع مع نغمة المزمار الأيسر.

ملاحظة هامة

التمييز بين المزامير والنايات

لما كان يعثر فى عمليات الحفر المختلفة على كثير من المزامير والنايات، وكان كلا النوعين يصنع من الخشب، ويعثر فى الغالب على المزامير دون بوق الفم، وهو ما يميز المزمار عن الناى.

ولما كان مما يهم الباحثين فى الآثار تمييز هذه الآلات بعضها من بعض عند العثور عليها فى الحفريات، فإننا نثبت هنا الملاحظة البسيطة الآتية، تسهيلا لهم فى التمييز بين هاتين الآلتين :

إن كل آلة يقل مقطعها عن سنتميتر واحد فهى مزمار

وكل آلة يزيد مقطعها عن سنتميتر واحد فهى ناى.

٢ - النفير (البوق)

وهو آلة يبلغ طولها ذراعا، وتصنع من المعدن الأصفر، ذات بوق للفم واضح الظهور، مخروطية الشكل تزيد نهايته فى الاتساع بوضوح. «صورة ٣٩ لعازف بالنفير أمام إيزيس، من نقوش عهد الرومان».

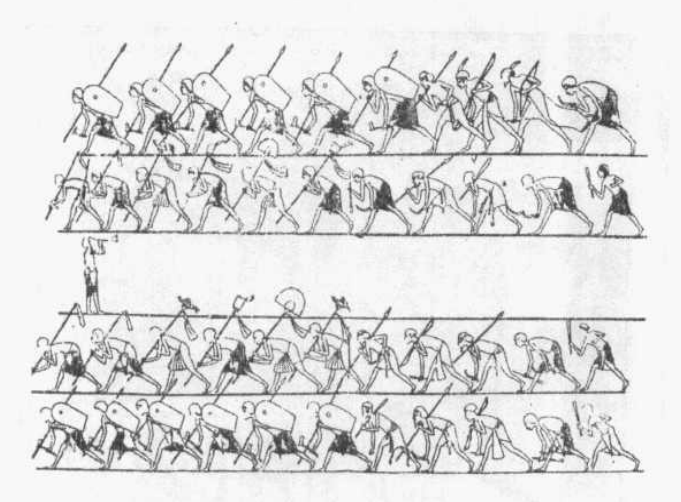


صورة «٣٩» عازف بالنفير أمام إيزيس - من نقوش عهد الرومان

استعمال النفير

والنفير على هذه الصفة لا يؤدى غير نغمة واحدة وجوابها وهو لذلك لا يستعمل إلا فى الإشارات. وكان أهم استعماله فى الحروب، فهو آلة حربية (صورة ٤٠ حرس الملك أمنحتب الرابع من نقوش مدافن العمارنة) وإن كانت تستعمل أحيانا عند تقديم القرابين.

وأول ظهور النفير كان فى الدولة الحديثة، إذ عثر على أول صور له فى نقوش عصر تحوتمس الرابع. وقد تكون صعوبة صنعه، على الأرجح، سبب تأخر ظهوره فى مصر، فالنفير آلة مصرية بحتة، ولم تظهر فى آسيا إلا بعد ذلك بكثير، حوالى سنة ١٠٠٠ ق.م عند الحتيتيين، ثم ظهرت فى العراق بعد ذلك بزمن بعيد.



صورة «٤٠» حرس الملك امينوفيس الرابع - من نقوش مدافن العمارنة

الأرغن

قد تبلغ مهارة العازف بآلات النفخ أن يجرى عملية التنفس من أنفه شهيقاً وزفيراً، طوال قيامه بالعزف. ويكون فمه فى هذه الحالة بمثابة مستودع للهواء، يستخدمه فى إمداد الآلة بما تحتاجه منه وفاق رغبته. وبذلك يكون فى مكنته الاستمرار فى العزف دون انقطاع.

موسيقى القرب

ولما كان العازف بآلات النفخ محروما مما يتمتع به غيره من العازفين بالآلات الوترية، أو الضاربين بآلات النقر، فلا يستطيع استخدام صوته فى أثناء العزف، وكان كثيراً ما يحتاج إلى استعماله فى الغناء أو التكلم، كان لزاماً أن يفكر الإنسان، منذ عهد قديم، فى تذليل هذه العقبة.

ولقد هداه تفكيره إلى استنباط آلة موسيقية بحبس الهواء فى مستودع خارجى يملأه العازف من حين إلى حين بالنفخ ويقوم المستودع

بإمداد الآلة بما تحتاجه أثناء العزف من الهواء. وبذلك يخلص فم العازف ويتمكن من استخدام صوته فى الغناء أو التكلم فى أثناء العزف.

ولقد اتخذ الإنسان، أولا، هذا المستودع من القرع فلم تسعفه صلابته، فاستبدل جلد الحيوان به ليكون لينا مطاوعا، وليسهل وضعه تحت إبطه فى أثناء العزف فيخرج منه، بواسطة ضغطه ضغطاً مناسباً، القدر الذى يحتاج إليه من الهواء. وتسمى هذه الآلات : «موسيقى القرب»

وعلى أساس آلات موسيقى القرب، وآلات الموسيقار أو المثقال «التى سبق شرحها فى هذا الكتاب» صنعت آلة جديدة هامة هى «آلة الأرغن».

اخترعت تلك الآلة فى مصر بعد انتهاء حكم الأسر الفرعونية، اخترعها «كتيسيبيوس» فى الأسكندرية فى القرن الثانى قبل الميلاد «حوالى عام ١٧٠ ق.م». وقد استعمل الماء فى هذه الآلة لضغط الهواء، ولذلك سميت : «الأرغن المائى». وقد انتقلت من مصر فى ذلك الحين فعمت الأمبراطورية الرومانية، ثم انتشرت فى جميع بلدان أوربا.

وقد وصل إلينا وصف مسهب لتلك الآلة الأولى، التى اخترعها «كتيسيبيوس» فى الأسكندرية، كتبه تلميذه «هيرون» الأسكندرى. ومما هو جدير بالذكر أنه وإن استعمل الماء فى هذه الآلة إلا أن الماء لم يكن جزءاً لازما فى هذا النوع من الآلات، وسرعان ما صنعت إيطاليا واليونان آلات الأرغن من غير استعمال الماء.

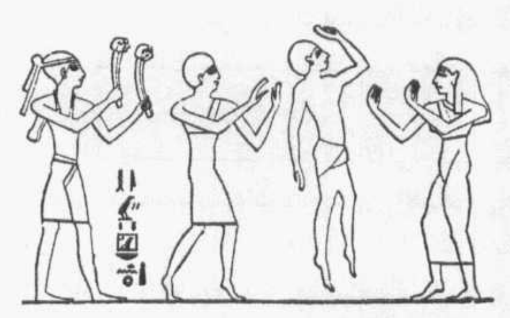
الآلات الايقاعية فى الدولة الحديثة

١ - المصفقات

أ - الصاجات

كان يوجد منها فى مصر نوعان :

١ - نوع يشبه فى شكله النوع الذى لا تزال الراقصات يستعملنه فى مصر حتى اليوم، وكان يصنع أول الأمر من الخشب، ثم صنع فيما بعد



صورة «٤١» من نقوش طيبة فى الأسرة الثامنة عشرة، مقبرة امنمحت رقص تستعمل فيه إحدى النساء الصاجات وهى الراقصة الأولى من اليمين

من النحاس والمعدن، ويتصل كل زوج منها بسير من الجلد يثبت بواسطته فى الأصابع «صورة ٤١ - لرقص تستعمل فيه إحدى النساء الصاجات، من نقوش طيبة فى الأسرة الثامنة عشرة، مقبرة أمنحتب» ويتفاوت قطر تلك الآلة ما بين ٥ سنتيمترا، ٧٫٥ سنتيمترات.

ويسمى هذا النوع : الصاجات أو الصناجات، أو الصنوج.

ب - والنوع الثانى كان أشبه شىء بشكل الحذاء ويصنع من الخشب، وقد ظهر فى النقوش أن بهذا النوع من الصاجات ثقوباً فى جهات مختلفة منه يتخللها سير من الجلد ليربط وحدتى الزوج بعضها ببعض «صورة ٨ صفحة ٢٦» .



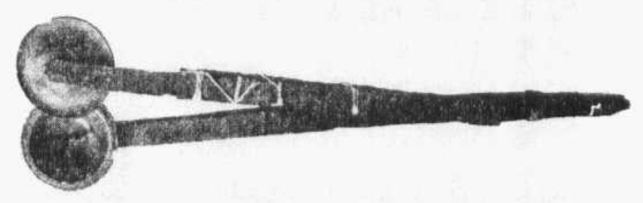
صورة «٤٢» كاسات بالمتحف البريطانى

٢ - الكاسات

وهى أقرب شبه إلى الكاسات التى تستعمل فى الموسيقى النحاسية فى الوقت الحاضر، وكان يستعمل منها نوع صغير قطره ١٣ سم، وأخر كبير قطره ١٨ سم «صورة ٤٢»

٣ - المقارع الصنجية

تلك صاجات أغلب ماكانت تصنع من الخشب، ومن النحاس بعض الأحايين، ولها مقبض تمسك منه. وكانت قريبة الشبه لما يسمى اليوم فى مصر بالمقرعة «صورة ٤٣ إحدى المقارع الصنجية محفوظة بالمتحف المصرى ببرلين»



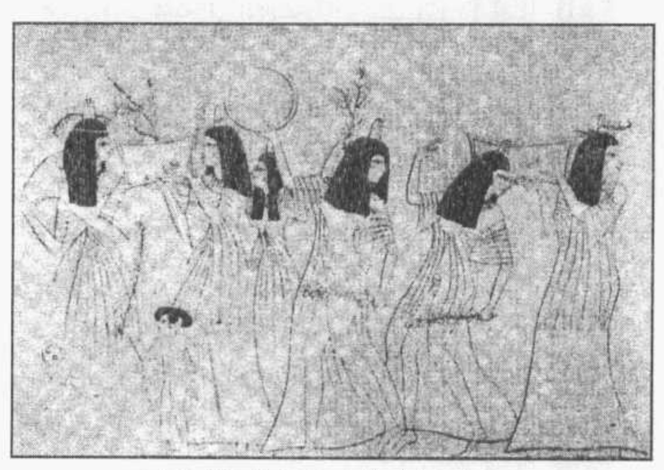
صورة «٤٣» إحدى المقارع الصنجية محفوظة بالمتحف المصرى ببرلين

ب - الطبول

وكانت تسمى باللغة المصرية القديمة : «سر» وفى لغة العهد المتأخر «تبن» وأهم ما استجد من الطبول فى الدولة الحديثة :

١ - الدفوف

وكانت خاصة بالنساء يستعملنها فى الرقص وهى متنوعة الأشكال «صورة ٤٤» وأكثرها استعمالا نوعان :



صورة «٤٤» ضاربات بالطبول من نقوش الأسرة الثامنة عشرة

ا - الدف المستدير.

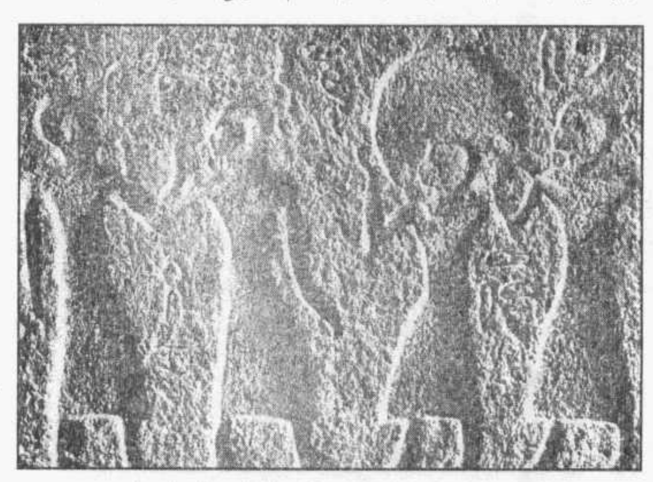
ب - والدف المستطيل.

فأما الدف المستدير، فكان أكثر النوعين ذيوعا، وكان ذا إطار خشبى يبلغ عرضه ٥ سم، وله وجهات من الرق يضرب عليهما، وقطره ٣٠ سم تقريبا.

وقد وجد فى العهد المتأخر «حوالى سنة ٨٠٠ ق.م» نوع منه كبير

الحجم كان يحمله رجل على كتفه ويدق على جانبيه رجل آخر «صورة ٤٥»

وأما الدف المستطيل فكان أقل استعمالا من النوع الأول، وكان مشدود الأضلاع إلى الداخل، إطاره خشبى أيضاً، ولم يعمر هذا النوع فى مصر طويلا؛ إذ انقطع أثره فى النقوش بعد الأسرة الثامنة عشرة (وقد وجد عند العرب فيما بعد شبيه له، وأطلقوا عليه اسم «المربع» نظراً لشكله)



صورة «٤٥» دف من نقوش العهد المتأخر (حوالى سنة ٨٠٠ ق.م)

٢ - الطبلة، أو طبلة الباز

كان استعمال تلك الآلة وقفاً على النساء، يستعملنها فى الرقص، وهى طبلة صغيرة، تماثل طبلة الباز المعروفة اليوم فى مصر، وكانت على شكل قرطاس غير منتظم، لونها أحمر قاتم، وغشاء رقها أصفر فاتح، يقبض عليها باليد من نهايتها السفلى، ويضرب عليها باليد الأخرى. وهى فى لونها وشكلها أشبه شىء بقرع العموم، ولذلك فالمرجح أنها كانت تصنع منه. ومما يزيد هذا الترجيح قوة أن هذه الآلة بنفسها لا تزال حتى اليوم موجودة فى شرق أفريقية وتصنع من القرع أيضا.

الفرق الموسيقية فى الدولة الحديثة

وإذ قد انتهينا من عرض جميع أنواع الآلات الموسيقية الثلاثة، الآلات الوترية وآلات النفخ والآلات الإيقاعية (ألات النقر) فى الدولة الحديثة، فإننا استكمالا للبحث، نذكر طرق تأليف الفرق الموسيقية فى تلك الدولة، والحال التى كانت تستخدم فيها تلك الآلات على اختلافها، وطريقة تجانسها بعضها مع بعض.

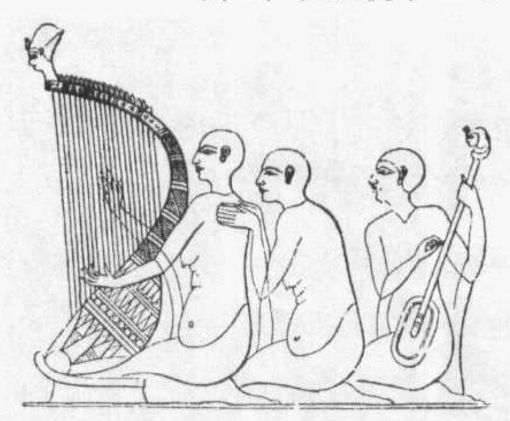
ذكرنا عند الحديث عن هذا الموضوع فى الدولة القديمة أن تلك الدولة اتخذت فى تكوين فرقها الموسيقية نظاما معينا؛ إذ كان يتوافر فى فرقها دائما ثلاثة عناصر أساسية هى : المغنى، والعازف بالصنج، والعازف بالناى.

أما الدولة الحديثة فقد توسعت فى تأليف الفرق فألفت منها فرقا مختلفة التجانس، يغلب فيها توافر آلات الصنج والطنبور والمزمار المزدوج، والتصفيق أحيانا.

وإليك بضع نماذج من هذه الفرق :

١

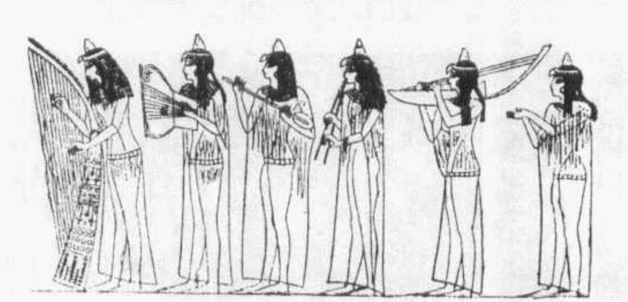
صورة ٤٦ : فرقة موسيقية مؤلفة من عازفة بالصنج ذى الحامل «به ٢٠ وتراً» ومصفقة باليدين، وعازفة بالطنبور.



صورة «٤٦» فرقة موسيقية مؤلفة من عازفة بالصنج ذى الحامل ومصفقة وعازفة بالطنبور

٢

صورة ٤٧ : فرقة موسيقية مؤلفة من عازفة بالصنج، وعازفة بالكنارة، وعازفة بالطنبور، وعازفة بالمزمار المزدوج، وعازفة بالصنج الكتفى، ومصفقة.



صورة «٤٧» عازفة بالصنج وعازفة بالكنارة وعازفة بالطنبور وعازفة بالمزمار المزدوج وعازفة بالصنج الكتفى ومصفقة

٣

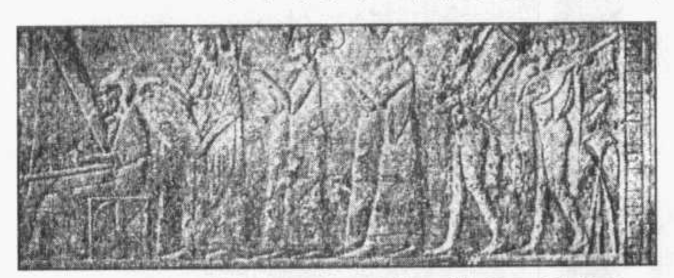
صورة ٤٨ : فرقة موسيقية مؤلفة من عازفة بالصنج ذى الحامل، وعازفة بالطنبور، وعازفة بالمزمار المزدوج.



صورة «٤٨» عازفة بالصنج ذى الحامل وعازفة بالطنبور وعازفة بالمزمار المزدوج

٤

صورة ٤٩ : فرقة موسيقية مؤلفة من عازفة بالصنج الزاوى، وضاربة بالطبل، ومصفقتين، وعازفة بالكنارة، وعازفة بالعود.



صورة «٤٩» فرقة موسيقية مؤلفة من عازفة بالصنج الزاوى وضاربة بالطبل ومصفقتين وعازفة بالكنارة وعازفة بالعود

٥

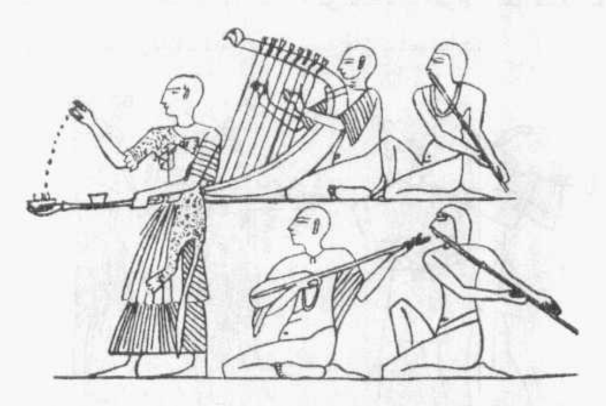
صورة ٥٠ : فرقة موسيقية مؤلفة من عازفة بالمزمار المزدوج، ومصفقة وعازفة بالصنج، وعازفتين بالطنبور



صورة «٥٠» عازفة بالمزمار المزدوج ومصفقة وعازفة بالصنج وعازفتان بالطنبور

٦

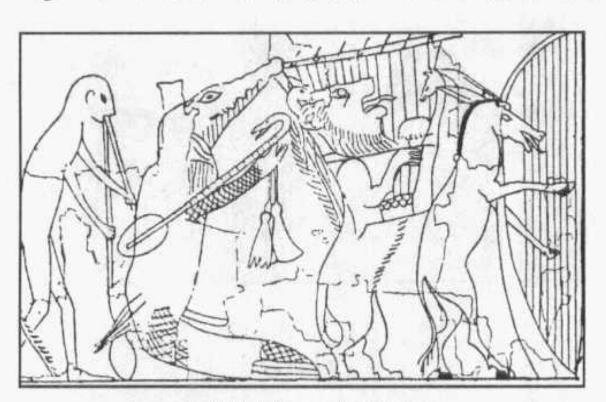
صورة ٥١ : فرقة موسيقية دينية بها عازف بالصنج، وعازف بالطنبور وعازفان بالناى، وكاهن.



صورة «٥١» فرقة موسيقية دينية بها عازف بالصنج وعازف بالطنبور وعازفان بالناى وكاهن

٧

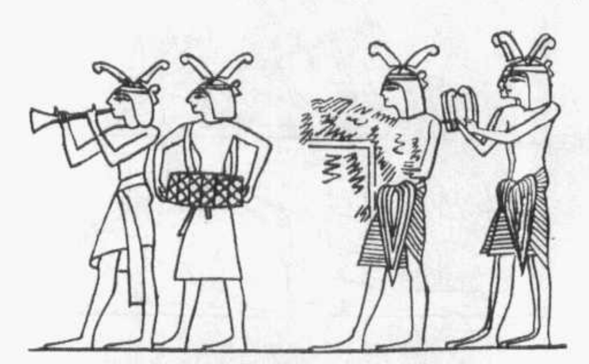
صورة ٥٢: وهى تمثل الموسيقى على لسان الحيوان، وفيها عازف بالمزمار المزدوج، وعازف بالطنبور، وعازف بالكنارة وعازف بالصنج.



صورة «٥٢» الموسيقى على لسان الحيوان

٨

صورة ٥٣ : فرقة حربية مكونة من خمسة أفراد : عازف بالبوق، وضارب بالطبلة، وعازف بآلة غريبة، وعازفان بالمصفقات.



صورة «٥٣» فرقة حربية مكونة من خمسة أفراد : عازف بالبوق وضارب بالطبلة وعازف بآلة غريبة وعازفان بالمصفقات

وأحسب الآن أنه قد وضح، من هذا البحث فى تأليف الفرق الموسيقية وتعددها، مدى ما كانت عليه المدنية الموسيقية المصرية فى الدولة الحديثة، ومقدار ماكان يبذل فى سبيلها من العناية وصدق الخدمة والرعاية.

وما كان ذلك حباً فى اللهو، أو ميلا للهوى. ولكنهم كانوا، كما سنبين فيما بعد، يعتقدون كما يعتقد الآن أكثر الأمم تمديناً، أن الموسيقى من عناصر الحياة، ومن الإجرام فى حق النفس التهاون فيها أو التراخى فى نواحيها.

السلم الموسيقى فى الدولة الحديثة

ارتباط السلم الموسيقى بالآلات

منذ عرف السلم الموسيقى وهو مرتبط بالآلات الموسيقية، فى كل زمان ومكان؛ فالشعوب الفطرية لا يتجاوز حظها من الموسيقى بضعة أصوات تتجلى فى آلاتها، وتتبين فى ضآلة عدد الثقوب الموجودة على جوانب آلات النفخ، وقلة عدد الأوتار فى الآلات الوترية إن وجدت. فإذا أصابت هذه الشعوب نصيباً من المدنية يستوجب زيادة أصوات الغناء فيها، فإن أثر ذلك يظهر فى آلاتها الموسيقية بزيادة عدد الثقوب وعدد الأوتار.

وإذن لابد لتطور السلم الموسيقى من ثلاثى إلى خماسى فإلى سباعى من أن تماشى الآلات هذا التطور فى حلقاته.

السلم الخماسى :

ولقد سبق أن ذكرنا أن السلم الموسيقى الذى كان مستعملا عند قدماء المصريين فى الدولتين القديمة والوسطى هو السلم الخماسى الذى كان خلواً من أنصاف الأبعاد «العربات»، وكانت أصواته على نسبة بعد كامل أو بعد ونصف «مثل أصوات الأصابع السوداء فى البيانو الحديث»

السلم السباعى :

وبظهور الدولة الحديثة غاب هذا السلم الموسيقى الخماسى، وحل مكانه السلم السباعى وهذا هو علة ما نراه فى آلات الدولة الحديثة من

الزيادة العظمى فى عدد أوتار الجنك والكنارة، والتقارب الشديد بين دساتين العود، بل وما نراه فى المزمار من الثقوب المتراصة التى لا تبعد كثيراً عن بعضها.

وقد حاول الكثيرون الوصول إلى معرفة الأجزاء الصغيرة التى انقسم إليها السلم الموسيقى فى مصر؛ أى إلى معرفة مقدار النغمات التى توسطت المقامات الأساسية. ولما كان مثل هذا البحث يتعذر الاستدلال عليه إلا من الآلات، بعد أن أعجزنا الحصول على لحن من الألحان القديمة التى يستحيل الوقوف عليها بعد أن عفت منذ آلاف السنين ولم يكن لها وعاء غير حناجر المغنين وأصابع الموقعين إذا ما تحركت على الآلات. ولما كانت الآلات الإيقاعية، كالصاجات والطبول والصنوج والدفوف، لا تفيد فى مثل هذا البحث، وكذلك لا ينفع النفير. فلم يبق إذاً إلا الآلات الوترية وهى الجنك والكنارة والعود، وآلات النفخ وهى الناى والزمارة والمزمار. والأخيرة وهى آلات النفخ أصلح لهذا الغرض لسهولة معاينة ثقوبها وإمكان مقايستها. ولهذا لا عجب إذا رأينا أن أقدم التجارب قد أجريت على هذه الآلات.

وكان أول من فكر فى هذه الطريقة هو فيتس "F.J.FeTis" وكان مصيباً فى طريقة التفكير، مخطئاً فى التنفيذ خطأ لا نرى معه أهمية لذكر تجربته.

تجارب ڤيكتور لورى

ثم قام بعده ڤيكتور لورى "Victor Lorei" وأعاد فى ليون بحث فكرة فيتس، وقام بتجارب أوسع نطاقا وأكثر إحكاما وأمتن أساسا. وقد نشر نتيجة أبحاثه فى المجلة الفرنسية «Journal Asiatique» سنة ١٨٨٩، ثم أعاد نشرها فى الجزء الأول من دائرة المعارف الموسيقية الفرنسية «Lavignac» سنة ١٩١٣. وتتلخص طريقته فى أنه صنع نماذج لكل ما

أمكن أن تصل إليه يده من النايات أو الزمامير أو المزامير المصرية القديمة الموجودة فى باريس وليدن وتورين وغيرها. وقد اجتهد فى أن تكون النماذج التى يصنعها طبق الأصل تماما، طولا وعرضا وسمكا، محتفظا تمام الاحتفاظ بأبعاد الثقوب واتساعها.

وأراد بعد ذلك بالعزف بها الوصول إلى النغمات التى كان يشتمل عليها السلم الموسيقى المصرى القديم، وهنا اعترضته صعوبة جديدة، وهى : كيف ينفخ فى تلك الآلات وكلها متشابة ؟ هل ينفخ فيها على أنها ناى ؟ أو على أنها زمارة، أو على أنها مزمار؛ إذ كان بوق الفم ساقطاً فى جميعها. وبذلك بدأ يجتهد فى تمييز كل نوع على حدة، فما ظنه نايا تركه دون بوق، وما ظنه مزماراً أو زمارة صنع له بوقا للفم، ثم قصد بعد ذلك إلى موسيقيين صناعتهم العزف بآلة الفلوت الغربى وطلب إليهم العزف بآلاته هذه التى اصطنعها، ثم دون ما وصل إليه من النغمات.

والآن نناقش هذه الطريقة فنجدها غير دقيقة فى البداءة وخطأ فى النهاية؛ أما عدم دقتها فى البداءة فناشىء عن استحالة مطابقة آلاته التى صنعها للنماذج الأصلية تمام المطابقة. وأما خطأه فى النهاية فقد جاء من أنه صنع أبواقا للمزامير حسب ما يترادى له، ثم لم يقف خطأه عند ذلك، بل استحضر من الموسيقيين الحديثين من ينفخ له فى تلك الآلات القديمة، وهذا خطأ أيضاً؛ إذ العازف الحديث غير العازف القديم. والعازف يجتهد دائماً أن يضبط من تلقاء نفسه أصوات النغمات لتتفق مع ما هو ثابت فى مخيلته من سلم موسيقاه.

ومهما كانت الآلة التى يعزف فيها أجنبية فلا بد أن يأتى فى نغماته بواسطة عزفه الكثير من سلمه الموسيقى الساكن فى رأسه والمتعود سماعه وعزفه – وذلك مثبوت علمياً – وسبب ذلك، أن العازف الحديث بآلة الفلوت عظيم المهارة فى تغيير حركة شفتيه أثناء العزف وتغيير حركة النفخ إلى درجة تمكنه من التلاعب بالنغمات.

طريقة الأستاذ زاكس

ولكن هناك طريقة مثلى للوصول إلى هذا الغرض لا يمكن أن تخطىء، فضلا عما هى عليه من السهولة، تلك أن نعفى حاسة السمع من هذا البحث إطلاقاً ونجعل المسألة حسابية بحتة فنستعين بواسطة العلوم الرياضية وحدها على تقدير نغمات هذه الآلات باستخراج قيمها من مقايسة أبعاد تلك الآلات وأبعاد ثقوبها واتساعها وما إلى ذلك. وقد حسبها الأستاذ الدكتور زاكس، العالم الموسيقى الكبير، بتلك الطريقة ووضع بنتيجتها جدولا مقدراً بالتقدير الموسيقى المعروف بالطريقة المئوية. ومما يجدر الإشارة إليه أن النغمات التى توصل إليها فى حسابه وإن كانت كلها تقريبا فى أبعادها بردات وعربات؛ أى أنها نغمات كاملة وأنصاف نغمات، إلا أنه كان بينها ماهو أقل من العربات وهو نادر جداً.

وكان المصريون يصنعون آلات النفخ على الطريقة الحسابية لا الجبرية؛ أى يهتمون بحساب الأبعاد لا بحساب الأصوات، ولذا نجد أبعاد الثقوب ثابتة تقريباً.

الموسيقى المصرية القديمة وأغانيها وآثارها فى المدنيات المتعاقبة عليها

ما تصنعه يد الإنسان يدل على مقدار مافيه من حذق أو سذاجة، ومجموع ما تخرجه أيدى الصنع فى أمة، صورة من عقليتها، ومرآة لحضارتها، ولذلك تواضع المؤرخون على أن فى تتبع تصور الصناعة فى أى بلد اهتداء إلى مقياس استعداده الطبيعى للتقدم. وهذا الرأى تتجلى صحته فى صناعة الآلات الموسيقية خاصة

ولقد رأينا، فيما تقدم من هذا البحث، كيف تنوعت الآلات الموسيقية فى أرض الفراعنة مدى عصورها المختلفة، وكيف بلغت صناعتها حداً من الإتقان جلى عن المدنية المصرية القديمة، وأظهر شأوها.

وسنتناول هنا بحث العلوم الموسيقية، ومنزلة الفن الموسيقى من تلك المدنية.

الموسيقى ومحافظة الكهنة عليها

كانت الموسيقى المصرية القديمة المثل الأعلى لجميع موسيقات العالم فى كل العصور المختلفة، ويرجع الفضل فى ذلك للكهنة وعظيم سهرهم عليها، وشدة عنايتهم بها، حتى إننا لنرى أنه بعد أن ضعفت الدولة الحديثة، وأخذت مصر تنوء بغزوات الأمم الأجنبية، الواحدة بعد الأخرى، خشى الكهنة وهم حكماء مصر وعلماؤها ومشرعوها، أن تذهب مدنيات

الممالك الفاتحة بمدنية مصر الموسيقية، فوقفوا من الشعب موقف المنذر المحذر يطالبونه بالتمسك بمدنيته القديمة. ولقد كان للكهنة دائما نفوذ عظيم، قوى جداً، سيما بعد أن ضعف ملوك أسرات الدولة الحديثة حتى اشترك الكهنة فى الحكم، وولى رئيسهم ملكا على الصعيد. فتمكنت الكهنة بهذا النفوذ من المحافظة على المدنية المصرية، والعمل على استبقائها بعيدة عن المؤثرات الأجنبية، وحفظها إبان ضعف مصر، وتهديدها المستمر بالغزو الأجنبى.

فلما جاء ملوك سايس «صان» وهم ملوك الأسرة السادسة والعشرون، وآخر فراعنة مصر الأقوياء وتمكنوا من طرد الأشوريين وتخليص مصر من نيرهم، وأقاموا آخر نهضة مصرية، كان ذلك عاملا آخر فى المحافظة على المدنية المصرية، بل إن الشعب المصرى نفسه فى ذلك الوقت، وقد سئم غزو الأمم إياه غزوا متتاليا، فمن اللوبيين إلى الأشوريين، لم يكد يستعيد قوته فى عهد ملوك سايس حتى أخذ ينظر إلى عظمته الماضية، ويتقرب فى حياته إلى كل قديم. يؤيد هذا ما أثبته العالم الأمريكى «برستد» أستاذ التاريخ المصرى القديم يقول : «إنه فى عهد ملوك سايس قد تملك الشعب المصرى شوق عظيم إلى إحياء المدنية القديمة، والتقرب فى حياته إلى كل قديم»

وقد انتهز الكهنة هذه الفرصة فأبعدوا عن الهياكل كل ما كان دخيلا، واقتصروا فى العبادة على استعمال الآلات المصرية البحتة التى كانت تستعملها الدولة القديمة. ولكن ذلك لم يتعد الهياكل.

ولما لم تأمن الكهنة جانب الشعب خارج المعابد، وخشوا تأثره بالموسيقات الأجنبية، سنوا للموسيقى قوانين غاية فى الشدة. وإن هيرودوت المؤرخ الإغريقى الذى حضر إلى مصر فى القرن الخامس قبل الميلاد ليحدثنا عن ذاك الوقت فيقول : «لم يكن المصريون ليسمحوا إلا بما هو وطنى لا أثر للأجنبى فيه»

ولما كان التجديد يلقى دائماً أشد أنصاره بين الشباب فقد عنى الكهنة بتقييد الشبان، وعدم ترك الحرية التامة لهم فى الموسيقى، بل وفى الفنون الجميلة إطلاقاً. وإن أفلاطون الفيلسوف الإغريقى، وقد تعلم فى مصر، ليقول : «لم تكن الموسيقى عند قدماء المصريين حرة، بل قيدتها القوانين، فتحتم على الأطفال مزاولتها فى سن معينة كما أنه لم يكن للشبان أن يتغنوا إلا بما ينتقيه لهم الكهنة من الموسيقى الجيدة التى تطهر النفس، ويتخيرونه لهم من الأغانى الحاثة على الفضيلة ومكارم الأخلاق». وكان محظورا على الموسيقيين، كجميع المشتغلين بباقى الفنون الجميلة، ابتداع أى شىء جديد، بل عليهم أن يحذوا حذو النماذج القديمة.

تأثير الموسيقى المصرية فى اليونان

وبفضل شدة الكهنة، وعظيم حرصهم على المدنية الموسيقية، تمكنت مصر من المحافظة على هذه المدنية رغم ما تعاقبت عليها من مدنيات أجنبية قوية متعددة، لا، بل كان تأثير المدنية المصرية شديداً جداً فى كل من غزاها من الأمم، فتحقق بذلك ما يسجله التاريخ من أن المدنيات العريقة للدول المغلوبة تثأر لنفسها من قوة سيف الأمم الفاتحة، فالإغريق «اليونان» مثلا، وهم أقدم أمم أوربا حضارة، وأشد الممالك التى فتحت مصر مدنية موسيقية، قد تأثرت تأثراً شديداً بالموسيقى المصرية وغدت تعاليم الموسيقى اليونانية تنطبق تمام الانطباق على تعاليم الموسيقى المصرية حتى فى أغراضها فى التربية، وفى العبادة.

وذلك فضلا عن مماثلتها التامة لها فى نظرياتها، وفى كثر آلاتها التى انتقلت من مصر، وكما هو ثابت فى علم الآلات الموسيقية، أن الآلة إذا انتقلت من بلد إلى بلد انتقلت معها موسيقاها.

وإن كتابات فلاسفة اليونان أنفسهم ومؤرخيهم، لتنهض دليلا قاطعاً على عظيم تأثير الموسيقى المصرية فى اليونان، فلقد قرروا أن المصريين

هم أساتذتهم. ويقول «هيرودوت» إنه سمع من أغانى مصر أغنيات صارت فيما بعد أغنيات شعبية فى بلاد اليونان يتناشدها الناس فى كل مكان، وإن «صولون» المشرع اليونانى عندما حضر إلى مصر فى القرن الخامس قبل الميلاد اختار بعض القوانين المصرية وعمل بمقتضاها، وكان من بينها كثير يختص بالموسيقى ويتعلق بها. وكان أفلاطون نفسه يفضل الموسيقى المصرية على موسيقى بلاده.

ولقد تخيل فى كتابه «الجمهورية» شعباً وضع له المثل الأعلى من القوانين والأنظمة، فلم يسمعه غير الموسيقى المصرية القديمة التى وصفها بأنها أرقى موسيقات العالم، وأنها خير أنموذج للموسيقات القيمة، تجمع فيها النشاط، والتعبير عن الحقيقة، والجمال، وحلاوة النغم، ولذلك فهو يقترحها لليونان، بل ولجمهوريته.

ويزيد فى قيمة شهادة هؤلاء الفلاسفة من الوجهة الموسيقية الفنية ما نعلمه من أن الفيلسوف قديماً كان مجمعا لأنواع العلوم والفنون، وفى صدرها الموسيقى ورياضياتها، ونخص بالذكر أفلاطون فإنه قبل أن يفد إلى وادى النيل كان قد درس أصول الموسيقى اليونانية على أحد مشاهيرها، فهو ضليع فى الموسيقيين وهذا مما يجعل لشهادته للموسيقى المصرية قيمتها، سيما أنها أجنبية عنه.

على أننا لولا حظنا أن فلاسفة اليونان كأرفيوس، وفيثاغورث، وأفلاطون وغيرهم ممن وضعوا أساس الموسيقى اليونانية، ورياضياتها هم أنفسهم تلامذة المصريين، وقد حصلوا من تلك العلوم والفنون ما بزُّوا به سواهم، وأعجز خلفهم عن مجاراتهم، فحلقوا فى سماء لم يصل إليها أحد من مواطنيهم، نقول لولا حظنا ذلك لوجدناه شاهداً جديداً على مقدار تقدم العلوم والفنون الموسيقية فى وادى النيل.

الأغانى المصرية

ولنعرض الآن للأغانى المصرية لنتبين شأنها، وما كانت عليه فى ذلك الزمن القديم. .

لا مشاحة فى أن الأغانى فى الدولة مقياس ثقافتها، وميزان حضارتها، وكلما ارتقى الشعب ارتقت معه أغانيه. وتمتاز أغانى أكثر الشعوب حضارة فى العصر الذى نعيش فيه بظاهرة واضحة، تلك أنها تجمع بين نهاية الجد ونهاية اللهو، ولا عجب فى ذلك فإن الشعب الذى كملت حضارته، ونضجت ثقافته يؤدى أبناؤه واجبهم مخلصين أمناء، ثم لا يغفلون فى الوقت نفسه نصيبهم من مسرات الحياة، والتمتع بملاهيها، وتلك الظاهرة بعينها تتمثلها بينة فى الأغانى المصرية، فى مديح الآلهة، وذكر الموت، والحض على عمل الخير، والحث على العناية بمسرات الحياة، كما كانت تميل إلى ذكر العمل والقيام بالواجب.

فمن أغانيهم القديمة قولهم :

«أين من شيدوا القصور وعمروا المدن ؟ كيف كانت»
«عاقبتهم ؟ وماذا كان مصير مدنيتهم ؟ لقد انهار البناء وعفت»
«المدنية، وانقطع ما بين أهل الدنيا وبنى الآخرة فلم يرجع»
«منهم أحد ينبئنا بما هم فيه وماذا يصنعون فتطمئن قلوبنا»
«تزود بالعزم، ولا تبت على غيظ أو حفيظة. أطع قلبك»
«ومسراتك مادمت حيا. لا تعذب قلبك حتى يحين حينك»
«وتأسى نوادبك، والندب والولولة لا يسمعها «أوزيريس»»
«ومابعثت أحد من قبره، فاحتفل بيومك السعيد دون كلل،»
«فلن يأخذ أحد معه من متاع الدنيا شيئاً، ومستحيل أن يعود»
«من مات»

ومنها فى غنوة أخرى :

«كل حطام الدنيا أنت تاركه خلفك، وكل حى مصيره»

«للزوال. كل متاع إلى فناء، وليس لك إلا مسراتك التى»
«تتمتع بها فهى ملكك الحقيقى»
ومن أغانيهم فى الحض على عمل الخير :
«أعط العيش لمن لا حقل له، وقدم لنفسك من العمل لاصالح»
«ما يكفل لها سعادة الأخرى»
ومن أغانيهم فى الخمر قول الرجل يدعو نديمته :
«ناولينى ثمانية عشر قدحا من النبيذ، إننى أريد أن أشرب»
«حتى أرتوى، إن جوفى حطب جاف»
ومن الأغانى الشعبية قول الفلاح يخاطب ثيرانه، فى أثناء درس القمح:
«ادرسى لنفسك، ادرسى لنفسك، أيتها الثيران، ادرسى»
«لنفسك فهذا القش علفك، والقمح قوت سيدك. لا تكلى»
«ولا تعرفى فى العمل هوادة فجو هذا اليوم معتدل»
وأقدم أغانى المديح التى تتجسم فيها الأساليب الشعرية، والأدبيات اللغوية هى التى قيلت فى «سيزوستريس الثالث»، وهى مقسمة إلى ستة أقسام وإليك ترجمة قسم منها :
«لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! لقد شأوت من ساماك»
«وعجز من تطاول إليك فأنت سيد الحكام»
«لك العظمة والمجد ! يا مليك الديار، أنت كالسد العظيم يحجز»
«مهالك الفيضان ويصون الرعية من الغرق»
«لك العظمة والمجد ! يا مليك الديار ! أنت المأوى يهدأ فيه»
«الإنسان حتى يسطع ضوء النهار»
«لك العظمة والمجد ! يا مليك الديار ! أنت مفزع الخائفين من »
«عبث قطاع الطريق، وعيث المفسدين»
«لك العظمة والمجد ! يا مليك الديار ! أنت ناصر الضعيف»

«المحق حتى تنصف له من المبطل القوى»
«لك العظمة والمجد ! يا مليك الديار ! أنت مظلة القيظ»
«وخضرة النيل فى فصل الحصيد»
«لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت الركن الدافىء فى»
«زمن الشتاء»
«لك العظمة والمجد ! يا مليك الديار ! أنت الصخر الواقى من»
«ويلات العواصف»
«لك العظمة والمجد ! يا مليك الديار ! أنت فى الشدة كالمعبود»
«سخمت ضد من يطأ أرضك»

وقد يعجب الناس إذا ما علموا أن قد كان من عادة قدماء المصريين أن يأتوا أحياناً فى أثناء حفلات السرور الكبرى بجثةٍ محنطة يطرحونها مسجاة «فى وسط الحشد الفرح الطروب» ولهم أن يعجبوا؛ إذ كيف يجمع الناس بين أنسهم ورؤية هذه الجثث، وما تبعثه فى النفس من الخشية والفزع، إنما يزول هذا العجب بعد الذى قدمناه من أمثلة الأغانى المصرية التى تحث على عدم ترك فرصة تمر من فرص السرور دون اقتناصها واغتنامها للتمتع بها إلى أقصى ما تشتهيه النفس، وهى فى هذه اللحظة تذكر الإنسان بالموت وبالفناء وزوال العالم الدنيوى بما فيه من مسرات ومتاع.

ويفسر بعض هذا ما اعتاده الشعب الألمانى فى حفلات سروره، فإن الحفل المحتشد بعد إذ يقطع فى مسراته شوطاً تتملكه نشوة الطرب، يتصايح منشدا أغنية شعبية معروفة مطلعها : **«لا أدرى كيف أنا حزين»**

تلك نهاية العظة وغاية الإيمان، لا يغلب السرور على مشاعر النفس فينسيها آخرتها.

والحقيقة أن النهايات متقابلة، فنهاية السرور قريبة إلى نهاية الحزن، وكثيرا ما يبكى الإنسان لفرط فرحه كما يضحك لشدة حزنه.

وهكذا ترى الأغانى المصرية القديمة تبرهن على أن أهلها كانوا شعب عمل لا ينسى حظه من المسرات شأن كل شعب سليم التفكير عظيم الجاه.

أما عن ألحان تلك الأغانى ونغماتها فليس لنا، ولا لأى باحث، أن يدل عليها. وكيف يمكن الوصول إلى نغمات عفت منذ آلاف السنين، وألحان لم يكن لها وعاء غير حناجر المغنين، وأصابع العازفين إذا ماوقعت بالآلات.

وإذا نطقت نقوش المصريين عن براعتهم فى فن كالتصوير أو الرسم فليس لتلك النقوش أن تنطق عن نغمات كان المرجع فيها للأذن وحدها، نغمات لا تترك لمكان مزاولتها أثراً ظاهراً.

الشعر والموسيقى المصرية القديمة ومنزلة الموسيقى بين العلوم والفنون

الشعر الملحن

كان الشعر والموسيقى عند قدماء المصريين فنا واحدا، وكانت الخطابة كذلك شعرا ملحنا، فكان الموسيقيون هم الشعراء والخطباء والمؤرخون وكانوا موضع تجلة الشعب وتقديسه، يلقبهم طورا بالحكماء وأخرى بالأنبياء وتراجمة الآلهة: إذ كانت قصائدهم كلها عظات وحكم، صادرة عن حنكة وتجربة، ناطقة عن حق، فوق ماحوته من جديد الابتداع وغزير المادة.

وكانت تلك القصائد مرشد الشعب ومدرسته، تبث فيه روح المدنية، وتخلق من الطباع الوحشية رقة ولينا. كذلك كانت إصلاحا بين الأحزاب المتنافرة، عاملا على نزع العداوة والبغضاء، تقوى النفس وتسوقها إلى الفضيلة، وذلك ما حمل أمثال أفلاطون على تفضيل الموسيقى المصرية القديمة على سواها، برغم أنه أجنبى عنها.

وكان الموسيقيون يشرحون فى قصائدهم مختلف القوانين المدنية، وأحكام الديانة، وأصول الفلسفة، والتاريخ وغير ذلك من العلوم والفنون. وإن «بلوتارخ» المؤرخ اليونانى المعروف، الذى كان حجة القرن الأول الميلادى، ليقول فى هذا الصدد :

«إنه لم يكن للأقدمين واسطة لنشر العرفان غير الشعر الملحن».

ثم يقفى على ذلك فيقول : «لقد كان من الميسور لكل شاعر أن يلحن ما يقصده» وهكذا كان الشعر غنائيا، والقصيد موسيقيا، يتغنى به الشعب، ويترنم به كل فرد من أفراده، ويستمتع الجميع بلذاذة معانيه.

الغناء فى الخطابة

أما الغناء فى الخطابة - وكانت شعرا - فمعناه عند الأقدمين أن تعطى لكل كلمة نغمة خاصة تظهر روح تلك الكلمة ومعناها عند إلقائها حتى تخرج مقاطع الكلمات على أشكال متباينة تنال من قلب السامع ومشاعره وكان الشاعر يبتدئ قصيدته دائماً بما معناه «إنى أغنى». وكان الخطيب إذا أخطأ فى إحدى مقاطع الكلمات فخرج فى النغمة عن أصول درجتها من الحدة أو الثقل عد ذلك فيه نقصا كبيرا، ولحق به من العيب ما يلحق بخطيبنا العصرى إذا ما أخطأ فى مخرج كلمة أو حاد عن أصول القواعد النحوية.

ولقد جرت العادة أن يصطحب كل خطيب عازفا فى أثناء إلقاء خطبته، يوقع له بآلته توقيعا هينا لا يشوش على الخطيب وإنما يعينه على الأداء.

استخدام الأغانى فى نشر العلوم

وقد يكون من العجب أن يسود الشعر فى ذلك العصر حتى يكون لغة الخطابة، وأن يتناشد الشعراء بالموسيقى، ويتحدث الخطباء بالألحان. إنما يسهل تصور ذلك إذا تحققنا أن حاجة القوم كانت تدعو إليه، وأن الناس فى تلك العصور القديمة، لم يكونوا قد اهتدوا إلى القراءة والكتابة، فما كان للعلماء من سبيل، إلى نشر العلوم والقوانين بين الناس غير الأغانى التى من السهل أن يتلقنوها، ويتوارثوها جيلا بعد جيل. وكان قدماء المصريين يفضلون هذه الطريقة - طريقة نشر العلوم بواسطة الأغانى - على نشرها بواسطة الكتابة، حتى بعد اختراع الحروف الهجائية. وليس

أدل على ذلك من القصة التالية :

فى عهد الملك «تام» وكان مقر حكمه مدينة طيبة، اخترع توت، أحد رجال حاشيته، الحروف الهجائية، ثم طلب إلى مولاه السماح له بتعميم هذه الحروف واستعمالها رسميا فى الدولة المصرية، زاعما أن ذلك الفن – فن الكتابة – خير وسيلة لتقوية الذاكرة ونشر العلوم. فأجابه الملك بقوله : «ينبغى، حين يخترع الإنسان شيئا أو يبتدع مايدل على مهارته، أن لا يغفل التفكير فيما ينجم عن استعمال هذا الاختراع من الفوائد والمضار. وأنت، بصفة كونك أبا الحروف الهجائية، قد حملك ميلك إليها، وعطفك عليها أن تفكر فيما يؤدى إلى عكس الغرض المنشود منها، فإن مستعملها قد يضطر إلى إغفال تمرين ذاكرته، وبعد أن كانت صور الأشياء نفسها تجول فى خاطره فأنه سيكتفى اليوم بأشكال تلك الحروف الهجائية، اعتمادا على رسومها الظاهرة. وإذن فقد اخترعت الحروف، لا لتقوى الذاكرة كما تزعم، بل لتشلها عن العمل. وإنك لن تكسب تلاميذك بتلك الوسيلة إلا مجرد خواطر بدل المعرفة الحقيقية. وأما من ناحية العلوم فسيستغنى الشعب عن معلميه ويكتفى بالقراءة، وبذلك يظن عامة الناس أنهم ملكوا ناصية العلم، وهم يجهلون كل شىء. وأما المسألة الاجتماعية فستزيدها حروفك تعقيدا، فالناس لن تحصل العلوم نفسها بل صوراً منها تخدعهم وتبعدهم عن الحقيقة».

ولهذا الرأى دانت الأمم القديمة ردحا من الزمن. فقد روى أن الهنود كانوا لا يلقون محاضراتهم، ولا ينشرون علومهم إلا بواسطة الشعر الملحن. كذلك يقول اشترابو إن البلاد الفارسية لم تكن تعرف حمد الآلهة وشكر الأبطال إلا فى الشعر.

وقد ظل الكثير من الفلاسفة والشعراء، حتى بعد انتشار القراءة والكتابة، يدينون بمبدأ عدم استعمال الكتابة وعدم تدوين مؤلفاتهم. وإن هومير ليحدثنا أن الشاعر فى عصره كان يأبى أن تدون قصائده، بل

يكتفى بإلقائها. وكذلك منع «ليكورج» أن تدون قوانينه التى اشتملت عليها قصائده رغبة فى أن تعم أغانيها البلاد.

منزلة الموسيقى

وكانت الموسيقى عند قدماء المصريين فنا محترما، بل كان ربانيا؛ إذ الموسيقى والديانة والفلك والطب والفلسفة كلها علوم مقدسة، دراستها والتبحر فيها وقف على الكهنة وحدهم. وإذن فلا عجب فيما رأيناه من عظيم اهتمامهم بأمرها.

وكان المصريون يعتقدون أن العلوم المقدسة تتصل كلها بعضها ببعض ولهذا كانت الموسيقى من أركان الديانة، مديره الآلهة وحرسته الملوك، ورجاله الكهنة.

الموسيقى والفلك

أما عن اتصال الموسيقى بالفلك، بصفة كونهما من العلوم المقدسة، فكان وثيقا، ويرتبط الواحد بالآخر تمام الارتباط؛ إذ كان المصريون يجدون شبها كبيراً بين الأجرام السماوية فى انتظام حركتها وارتباطها، بعضها ببعض، وبين النغمات الموسيقية التى تتألف منها الألحان، لما يقع بينها من نظام ثابت وارتباط مناسب، ثم ألم يكن عدد الكواكب خمسة فى بادىء الأمر هى : عطارد والزهرة والمريخ والمشترى وزحل، وكذلك كان السلم الموسيقى الذى هو أساس جميع الألحان الموسيقية خماسيا، فلما زاد عدد الكواكب إلى سبعة بإضافة الشمس والقمر إليها، أصبح السلم الموسيقى سباعياً كذلك.

وكانوا يرمزون لكل نغمة من النغمات السبع بالرمز الهيروغليفى الذى كانوا يرمزون به لمماثلها من الكواكب ولذلك استطاعوا تدوين سلمهم الموسيقى المكون من السبع نغمات الأساسية، ولو أن ذلك لم يمكنهم من

تدوين ألحان أغانيهم. وكما اشتمل السلم الموسيقى على سبع نغمات، كذلك اشتمل الأسبوع على سبعة أيام. فهم يقابلون الموسيقى بالفلك دائما.

ولقد اهتدى المصريون بواسطة هذه المقابلة إلى إيجاد النسب التى عليها هذه النغمات توافقاً؛ ذلك أنهم كانوا يعتقدون أن كل ساعة من ساعات اليوم توافقها نغمة خاصة من تلك النغمات السبع، فالساعة الأولى من أول يوم من أيام الأسبوع توافق النغمة الأولى، والساعة الثانية توافق النغمة الثانية، وهكذا حتى يؤتى على جميع السبع نغمات فيبتدأ من أولها ثانية، فالساعة الثامنة من اليوم نفسه توافق النغمة الأولى، والساعة التاسعة توافق النغمة الثانية وهكذا .. ولما كانت ساعات اليوم أربعا وعشرين ساعة، وعدد النغمات سبع نغمات، فإن اليوم الأول ينتهى بالنغمة الثالثة، ويبدأ أول ساعات اليوم الثانى بالنغمة الرابعة. وهكذا تكون نغمة أى ساعة من ساعات اليوم هى الرابعة لنغمة مماثلتها من ساعات اليوم المتقدم، فإذا جاء الموسيقى وعزف نغمات ساعة خاصة من أيام الأسبوع، ولتكن الساعة الواحدة بعد الظهر مثلا، نشأ من تلك النغمات سلم موسيقى كل نغمة فيه هى الرابعة لسابقتها. فإذا عزف هذا السلم بالعكس، أعنى من آخر الأسبوع إلى أوله، نشأ عن هذا الضرب سلم خماسى، هو السلم المصرى القديم. ومن الغريب أنه بهذه الطريقة – طريقة موافقة الموسيقى للفلك – يظهر كيف أن النغمتين الرابعة والخامسة هما أشد النغمات توافقا مع نغمة القرار وجوابها، وهو ما تؤيده الموسيقى ورياضياتها. وهذا أقدم ما عرف من علم الانسجام الصوتى «الهارمونى» ويسميه الموسيقيون : تعدد الأصوات.

الموسيقى والدين

أما ارتباط الموسيقى بالدين عند قدماء المصريين فقد كان قويا متينا،

على نحو ما سبقت الإشارة إليه. وإن اعتقادهم الدينى لينهض دليلا صادقا على عظيم تقديرهم لهذا الفن.

وإنى لمورد فى هذا الصدد ما كتبه أحد كتاب الفراعنة الأقدمين، يقول: «منذ تسلط أوزيريس على أرض مصر رفع عنها الفاقة والحياة الهمجية بإرشاده إياها إلى روح الاجتماع وسر الحياة بما سنه فيها من القوانين، ووجوب تعظيم الآلهة، فهذب العالم كله، وأدخل إليه المدنية بغير استعمال السلاح، بل باستعمال أشرف فنونه وأحلاها، وهى الموسيقى والشعر».

ولكن من هو أوزيريس هذا الذى أرشد المصريين بأغانيه إلى سر الحياة فهذبهم، وأدخل المدنية فى العالم بأسره ؟ هو معبودتهم الشمس التى لم ينظروا إليها كمنبع للضوء والحرارة فحسب، بل كمصدر للحياة، يستمد منها الإنسان نشاطه للعمل، والأرض قوتها للإنتاج، نارها العبقرية البشرية التى تهب الناس الفنون وكل ما فيه صلاحهم.

ولقد كان أوزيريس، وهو إله الموسيقى، يحب السرور والموسيقى والرقص. وكان له فرقة من الموسيقيين بينها سبع بنات من أمهر النابغات فى فروع هذا الفن «وقد أطلق اليونان عليهن فيما بعد الآلهة السبعة للفنون الجميلة وأسموا كلا منها «موسى» ومنها أصل اشتقاق لفظة «موسيقى».

كذلك كان معبودهم «هوروس» شقيق «أوزيريس» إلهاً للتوافق والنظام، وكان مدير الموسيقى، والمشرف على العزف بالآلات.

ويقول «بلوتارخ» المؤرخ اليونانى القديم : «إن المصريين كانوا يعتقدون أن الإله «مانه كيروتى» (مانيروس) ومعناه ابن الأبدية، وهو أول مخترع لهذا الفن.

فإذا كان قدماء المصريين يلقبون مخترع الموسيقى بابن الأبدية، أو يحيطون أوزيريس بفرقة من الموسيقيين لاعتقادهم أنه يسر بذلك، أو

يلقبون مديرها بإله النظام والتوافق، فأنما يدل كل هذا على مقدار رقى تفكيرهم فى هذا الفن بشكل لم يسبقهم فيه أرقى الشعوب الحديثة.

* * *

إلى هنا انتهى بحثنا فى الموسيقى عند قدماء المصريين، وقد رأينا عظمتهم فى كل ناحية من نواحيه، وليس بعجيب أن نرى لهذا الفن ذلك الشأو العظيم فى بلد كان مهد الحضارة ومنبع العرفان، تشع منه إلى العالم بأسره نور جميع العلوم والفنون.

خلاصة وافية

أردنا بهذه الخلاصة أن نوفر على القراء وجمهرة المعلمين والطلبة عناء التلخيص لأهم ما اشتملت عليه بحوث هذا الكتاب. وأردنا بوجه خاص أن نحمى الطلاب من الخطأ إذا لخصوا لأنفسهم، فلعلهم من ذلك يستفيدون

قبل الأسر

يقسم المؤرخون تاريخ مصر القديم إلى ثلاثين أسرة، تبتدىء بالملك (مينا) مؤسس الأسرة الأولى حوالى سنة ٣٤٠٠ ق.م . إلا أنه وإن بدىء البحث التاريخى فى مصر منذ ذلك العهد؛ أى بابتداء الأسرة الملكية الأولى، فليس معنى هذا تحديد مبدأ المدنية الموسيقية فى مصر أو أول ظهور الآلات الموسيقية فيها، إذ ليس من الميسور أن نثبت بالتدقيق تاريخا لبدء هذه المدنية، وغاية ما نعلم أن آثاراً عثر عليها الباحثون كشفت عن حضارة وافرة كان يتمتع بها المصريون لثمان آلاف سنة قبل الميلاد، وأن صوراً لآلات موسيقية كملت صناعتها وتركت وراءها الخطوات العديدة التى يستلزمها تطور تلك الآلات قد عثر عليها، فى أقدم النقوش المصرية من عهد ما قبل الأسر.

موسيقى الدولة القديمة

الدولة القديمة، وتشتمل على إحدى عشرة أسرة من الأولى إلى الحادية عشرة، كانت ذات مدنية موسيقية مهذبة غاية فى الرقى. وإننا

لنرى، منذ بداية تلك الدولة، فرقا موسيقية منظمة ثابتة التأليف تتكون، عادة، من ثلاثة عناصر أساسية هى :

(١) المغنى

(٢) العازف بالجنك

(٣) اللاعب بالناى

وقد يتكرر أفراد كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة، وقد يشترك فى تلك الفرق النافخ فى الزمارة المزدوجة. وكان المغنى أهم العناصر التى تتألف منها تلك الفرق الموسيقية، وهو رئيسها وقائدها.

وإن نقوش تلك الدولة لتفصح عن مدنية موسيقية ناضجة وأن آلاتها الموسيقية حتى منذ بداية تلك الدولة، مستوفاة قد تم بناؤها وتخطت أدوار نشأتها الأولى.

وقد توفرت فيها الآلات الموسيقية بأنواعها الثلاثة.

فمن آلاتها الإيقاعية (آلات النقر) :

المصفقات على اختلاف أنواعها وأهمها :

القضبان المصفقة

الأذرع المصفقة

الأرجل المصفقة

الألواح المصفقة

الرءوس المصفقة

الأجراس والجلاجل

الشخاليل

ومن آلات النفخ :

الناى بنوعيه الطويل والقصير

الزمارة المزدوجة

وأما الآلات الوترية، فإن الآلة الوترية الوحيدة التى كشفت عنها نقوش

تلك الدولة فهى آلة الجنك أو الصنج وكانت من النوع المنحنى (أو المقوس)

موسيقى الدولة الوسطى

الدولة الوسطى، وتشتمل على ست أسر من الثانية عشرة إلى السابعة عشرة، كانت موسيقاها فى مجموعها موسيقى الدولة القديمة. وقد ظهرت فى عهدها زيادة يسيرة فى الآلات فقد جدت فى نقوشها الطبول وآلات السستروم بنوعيها (السستروم المنحنى والسستروم الناقوسى). وكذلك ظهر فى عهدها، لأول مرة فى مصر، آلة الكنارة وآلة الجنك الكتفى، غير أنه لم يعم انتشارهما إلا فى عهد الدولة الحديثة.

طابع موسيقى الدولتين القديمة والوسطى

كانت ألحان تلك العصور، مناسبة لآلاتها الموسيقية، ألحانا هادئة وفى حد الأعتدال: فإن الأصوات التى تصدر من آلة الصنج ضعيفة خافتة، والناى أقل الآلات قوة صوتية، والمغنى وهو أهم عناصر الفرق الموسيقية كان لا يفتح فاه إلا قليلا.

وإن حركات الرقص التى تبيانها فى معظم نقوش تلك العصور لتنهض دليلا على تلك الحقيقة فهى حركات بطيئة هادئة، قل أن تظهر فيها حركات سريعة، كذلك أسلوب النقش فى تلك العصور ينطق بما كان فى خلق أصحابها من الطمأنينة والهدوء.

وهكذا كان طابع موسيقى تلك الدولتين ملائما لشعب معتدل يقوم بقسطه من العمل ولا ينسى نصيبه من المسرات، بل كانت تلك الموسيقى موسيقى عبادة تقتضى الخشوع والهدوء والجد نائية عن كل مغالاة وإسراف، بل قل إنها موسيقى ملكية حيث كان نقيب المغنين يعتبر من أقرباء الملك.

أما عن السلم الموسيقى الذى كان مستعملا فى تلك الدولتين فهو

السلم الخماسى ذو الدرجات الكاملة الخالى من أنصاف النغمات. ولهذا فإنا نرى آلات النفخ تتراوح ثقوبها فى الغالب بين ثقبين وأربعة ثقوب. وكذلك فإن آلة الصنج القديمة ندر أن زادت أوتارها على الخمسة وإن زادت كانت الزيادة وترا أو وترين على سبيل الاحتياط.

عصر الهكسوس

ما إن انتهى الحكم إلى الأسرة الثالثة عشرة فالرابعة عشرة حتى تخاصم أمراؤها وتنازعوا أمرهم بينهم فأدى تنازعهم إلى اضطراب الحكم، واختلال الزمن، ومكن الهكسوس من احتلال مصر قرنا كاملا.

وكان عصر الهكسوس عصراً مظلماً فى التاريخ المصرى ولم يخلدوا لنا من أيام حكمهم أثراً من كتابة أو نقش حتى تمكن المصريون بفضل ظهور الأسرة الثامنة عشرة حتى (حوالى سنة ١٦٠٠ قبل الميلاد) من طردهم وإنشاء الدولة الحديثة؛ فارتفع ذلك الستار المظلم الذى حجب عصر الهكسوس وعاد التاريخ المصرى إلى جلائه ووضوحه.

موسيقى الدولة الحديثة

تأثر مصر بالمدنية الأسيوية وتغير طابع الموسيقى

الدولة الحديثة وتشتمل على أربع عشرة أسرة؛ من الثامنة عشرة إلى الأسرة الثلاثين قد بدأت حكمها بفراعنة أقوياء توغلوا فى أرض الجزيرة وامتدت أملاكهم إلى قلب آسيا الصغرى فاتصلت مصر بالمدنية الأسيوية اتصالا وثيقا وأثر ذلك فى الموسيقى تأثيرا قويا حتى لقد أصبح فى بلاط الملك فرقتان موسيقيتان إحداهما مصرية والثانية أسيوية. ولقد تغيرت الموسيقى المصرية فى الدولة الحديثة تغيراً تاما عما كانت عليه فى الدولتين القديمة والوسطى فالهدوء والاعتدال والبطء والبساطة وغيرها من صفات الموسيقى القديمة قد اختفى وحل محله موسيقى على نقيض تلك

الصفات، وكان ذلك بسبب أن تبدلت الآلات الموسيقية فى كثير من أنواعها وما تبقى من الأنواع القديمة دخل عليه كثير من التغيير فتعددت أنواع آلة الصنج وكبر حجمها وزاد عدد أوتارها كثيراً وعم انتشار آلة الكنارة وحل المزمار المزدوج الحاد الصوت محل الناى الطويل الهادئ، كذلك كثرت أنواع الطبول والصنوج والصاجات والدفوف.

ولقد أصبحت الموسيقى فى الدولة الحديثة حادة مبالغة فى الحدة كثيرة الضوضاء. يتجلى ذلك فى نقوش تلك العصور سواء فى موسيقى الرقص أو موسيقى الولائم أو موسيقى البلاط الملكى.

وقد تغير السلم الموسيقى، فبعد أن كان خماسيا أصبح سباعيا، ولقد وضح من التجارب التى عملت فى سبيل مقايسة أبعاد هذا السلم أن نغماته كانت كلها تقريبا فى أبعادها «بردات وعربات»؛ أى إنها نغمات كاملة وأنصاف نغمات.

الآلات الموسيقية

ا – الآلات الوترية :

العود (بفصيلتيه : العود ذو الرقبة القصيرة، والعود ذو الرقبة الطويلة «الطنبور»)

الكنارة.

الجنك (أو الصنج) وقد تعددت أنواعه فكان منها : الجنك المنحنى.

الجنك ذو الحامل

الجنك الزاوى

الجنك الكتفى

وقد كبر الصندوق المصوت لآلة الجنك وكبر عدد أوتارها حتى فاقت العشرين أحيانا .

ب – آلات النفخ :

المزمار المزدوج

النفير (البوق)

الناى (وكان نادر الاستعمال)

الأرغن (وقد اخترعت فى مصر بعد انتهاء الأسر)

ج – الآلات الإيقاعية :

الصاجات

الكاسات

المقارع الصنجية

الدفوف (بقسميها الدفوف المستديرة، والدفوف المربعة)

الطبول (وكانت مختلفة الأنواع)

السستروم (بنوعية المنحنى والناقوسى)

ولم تتخذ الدولة الحديثة فى تكوين فرقها الموسيقية نظاما معينا، كالذى قدمناه فى الدولة القديمة، بل سعت فى ذلك فألفت فرقا مختلفة التجانس يغلب فيها توافر آلات الجنك والطنبور والمزمار المزدوج.

الموسيقى المصرية القديمة وأغانيها ومنزلتها بين العلوم والفنون

الموسيقى ومحافظة الكهنة عليها

كانت الموسيقى المصرية القديمة المثل الأعلى لموسيقات العالم فى كل العصور المختلفة، ويرجع الفضل فى ذلك للكهنة وعظيم سهرهم عليها وعنايتهم بها، سيما بعد أن أخذت مصر تنوء بغزوات الأمم الأجنبية، فقد خشى الكهنة أن تذهب مدنيات تلك الممالك الفاتحة بمدنية مصر الموسيقية فوقفوا من الشعب موقف المنذر المحذر يطالبونه بالتمسك بمدنيته. ولقد تمكن الكهنة، بما كان لهم من النفوذ، من المحافظة على المدنية المصرية والعمل على استبقائها بعيدة عن المؤثرات الأجنبية.

ولقد أبعد الكهنة عن الهياكل كل ما كان دخيلا واقتصروا فى العبادة على استعمال الآلات المصرية البحتة التى كانت تستعملها الدولة القديمة.

أما خارج المعابد فقد سن الكهنة للموسيقى قوانين تصونها من التأثر بما هو أجنبى عنها ولم يتركوا الموسيقى حرة، بل قيدوها بقوانين خاصة تحتم على الأطفال مزاولتها فى سن معينة وتقيد الشبان بعدم التغنى إلا بما ينتقيه لهم الكهنة من الموسيقى الجيدة التى تطهر النفس وتحث على الفضيلة ومكارم الأخلاق، وبهذا تمكنت مصر من المحافظة على مدنيتها الموسيقية برغم ما تعاقب عليها من مدنيات أجنبية قوية متعددة، بل كان على العكس تأثير المدنية المصرية شديدا جدا فى كل من غزاها من الأمم

. وإن تأثر الموسيقى اليونانية، على سمو شأنها، بالموسيقى المصرية القديمة لينهض دليلا قاطعا على ذلك.

الأغانى المصرية

امتازت الأغانى المصرية القديمة بجمعها بين نهاية الجد ونهاية اللهو شأن أغانى الشعوب التى كملت حضارتها، ونضجت ثقافتها، يؤدى أبناؤها واجبهم مخلصين، ثم لا يغفلون فى الوقت نفسه نصيبهم من مسرات الحياة. وقد تمثلت الظاهرة واضحة جلية فى الأغانى المصرية القديمة، وكانت تتناول مديح الآلهة، وذكر الموت، والحض على عمل الخير، والحث على العناية بمسرات الحياة، كما كانت تميل إلى ذكر العمل والقيام بالواجب.

ولقد وصل إلينا الكثير من هذه الأغانى التى تدل فى مجموعها على أن أهلها كانوا شعبا سليم التفكير عظيم الجاه.

أما ألحان الأغانى ونغماتها فأنه مما لا يمكن الوصول إليه؛ إذ لم يكن لها وعاء غير حناجر المغنين وأصابع العازفين بالآلات، وليس للنقوش التى دلتنا بدقة تصويرها على مختلف أنوا ع الآلات التى كانت مستعملة فى تلك العصور القديمة أن تدلنا على ألحان تلك الأغانى.

الشعر والموسيقى المصرية القديمة
ومنزلة الموسيقى بين العلوم والفنون

كان الشعر والموسيقى عند قدماء المصريين فنا واحدا، وكان الشعر الملحن مرشد الشعب ومدرسته، يبث فيه روح المدنية ويهذب طبعه رقة ولينا. وكان إصلاحا بين الناس يحث على الفضيلة ويقوى النفس، يقوم بشرح مختلف القوانين المدنية وأحكام الديانة، وأصول الفلسفة والتاريخ والعلوم. وكان الشاعر موسيقيا كما كان الشعر لغة الخطابة كذلك. فكانت

الأغانى هى السبيل إلى نشر العلوم والقوانين بين الناس.

وكانت الموسيقى عند قدماء المصريين فنا محترما مقدسا، يعتقدون اتصاله بالعلوم المقدسة الأخرى وبخاصة الديانة والفلك.

ولقد استطاع المصريون، بما جعلوا بين الموسيقى والفلك من ارتباط، تدوين النغمات الموسيقية التى تألف منها سلمهم الموسيقى وذلك بأن رمزوا لكل نغمة من النغمات السبع بالرمز الهيروغليفى الذى كانوا يرمزون به لماثلها من الكواكب، ولو أن ذلك لم يمكنها من تدوين ألحان أغانيهم. كذلك اهتدوا بمقارنة الموسيقى بالفلك إلى معرفة اتصال النغمات بعضها ببعض وأكثرها توافقا وقابلية للامتزاج.

أما ارتباط الموسيقى بالدين فقد كان قويا؛ إذ نصبوا أكبر معبوداتهم آلهة عليها، كما كانوا يلقبون مخترعها بابن الأبدية ومديرها بإله النظام والتوافق، وكانت دراستها والتبحر فيها وقفاً على الكهنة وحدهم فهم رجالها والحفظة عليها.

* * *

دليل الصور فى هذا الكتاب

دليل اللوحات

دليل الأعلام فى هذا الكتاب
مرتبة وفاق الحروف الهجائية

دليل الآلات الموسيقية فى هذا الكتاب
مرتبة وفاق الحروف الهجائية

دليل البلدان والقبائل فى هذا الكتاب
مرتبة وفاق الحروف الهجائية

مرادفات

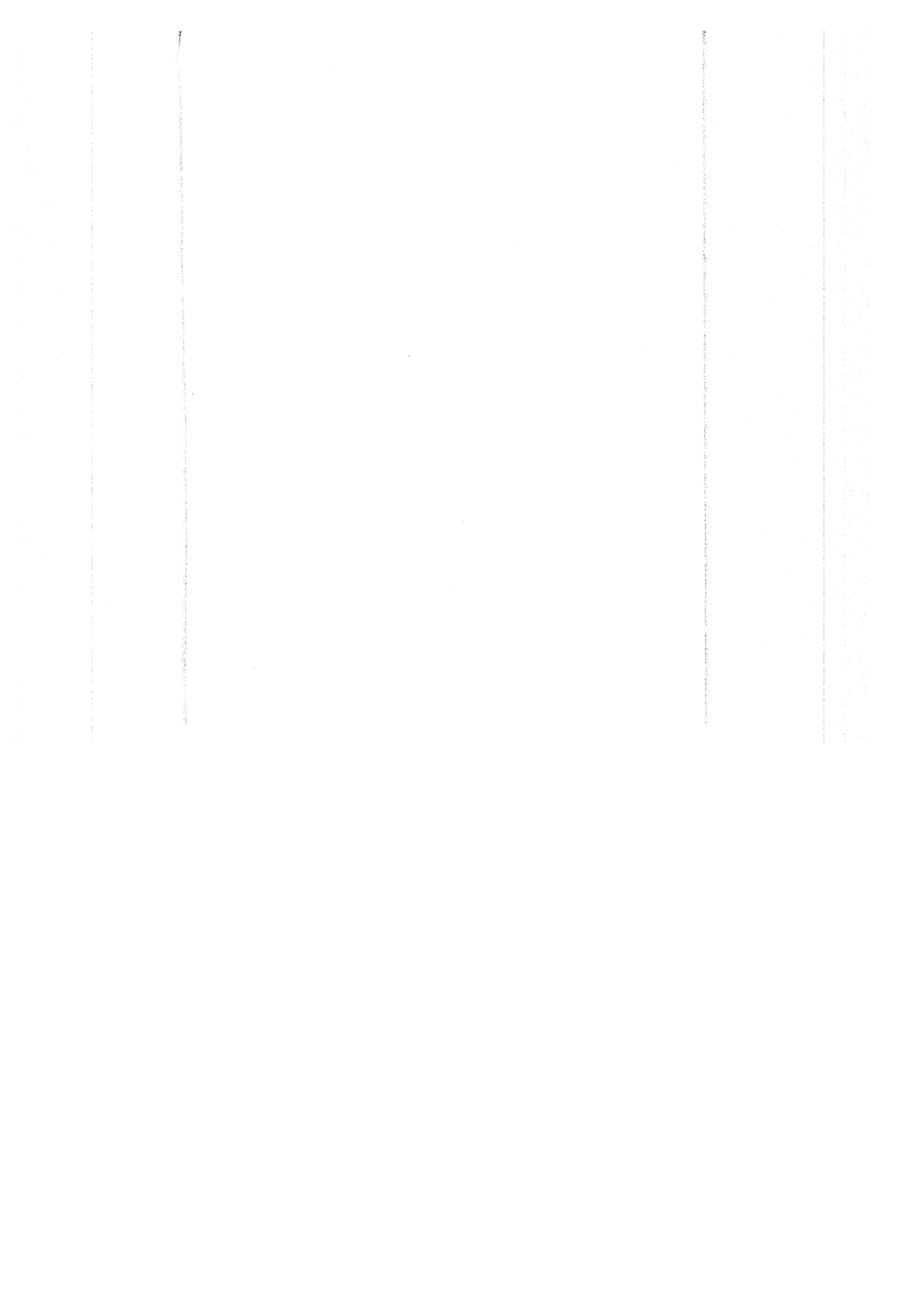
الآلات الواردة فى هذا الكتاب باللغتين الألمانية والإنجليزية

مرتبة وفاق الأنواع الثلاثة للآلات

(الآلات الإيقاعية فآلات النفخ فالآلات الوترية)

اسم الآلة باللغة الإنجليزية	اسم الآلة باللغة الألمانية	اسم الآلة باللغة العربية
Percussion Instruments	**Schlaginstrum- Ente**	**الآلات الإيقاعية (آلات النقر)**
Clappers	Klappern,Selbstklinger	المصفقات
Head-shapedclappers	Kopfklappern	الرءوس المصفقة
Arm-shapedclappers	Armklappern	الأذرع المصفقة
Plane clappers	Plattenklappern, Hakenklappern	الألواح المصفقة
Clapping bars	Stabklappern Klappernschlaeger	القضبان المصفقة
Rattles	Gabelbecken	المقارع
Metal clacks	Becken	الصنوج
Bones	Kastagnetten	الصاجات
Cymbals	Becken	الكاسات
Rattles	Gefaessrasseln	الشخاليل
Bells, Jingles	Glocken	الأجراس (الجلاجل)
Sistrum	Sistrum	السستروم
Hooped sistrum	Buegelsistrum	السستروم المنحنى
Bell sistrum	Naossistrum	الستسروم الناقوسى
Tambourine	Rahmentrommel	دف – دفوف
Drum	Trommel Pauken	طبلة – طبل – طبول
Kettledroms (Nakers)	Schellentrommel	نقارات
Wind Instruments	**Luftinstrumente Bla-sinstrumente**	**آلات النفخ**
Single reed pipe	Oboe	المزمار
Double pipes	Oboe	المزمار المزدوج

اسم الآلة باللغة الإنجليزية	اسم الآلة باللغة الألمانية	اسم الآلة باللغة العربية
Double clarinets	Doppelklarinette	الزمارة (الزمارة المزدوجة)
Flute(Ancient Egyptian)	Floete (Nay)	الناى
Flute (Modern)	Floete	فلوت
Trumpet	Trompete	البوق (النفير)
Pan-Pipe	Panpfeife	المثقال أو الموسيقار
Bagpipe	Sackpfeife	موسيقى القرب
Organ	Orgel	أرغن
String instruments	**Saiteninstrumente**	**الآلات الوترية**
Lyre	Lyra, Leier	الكنارة
Lute	Laute	العود
"Tamboura"	Laute	الطنبور
Harp	Harfe	الجنك (الصنج)
Bent harp, (Harpa)	Bogenharfe	الجنك المنحنى
Angular harp, (Trigonon)	Winkelharfe	الجنك الزاوى
Shoulder harp	Schulterharfe	الجنك الكتفى
Stool Harp	Stuetzharfe	الجنك دو الحامل
Violin	Geige, Violine	الكنجة
Piano	Klavier, Piano	البيانو



حول كتاب « أبى وأستاذى.. محمود الحفنى »

رتيبة الحفنى، حققت ما تمناه والدها بإخلاص.. فالعالم الموسيقى، محمود أحمد الحفنى، عندما أهدى ابنته كتابه «الموسيقى النظرية»، الذى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٣٨، قال لها، فى صفحته الأولى، «أردت لك، وأنت فى مشرق الحياة، أن تكونى مصنفاً حياً أهديه إلى الموسيقى.. وها أنا أدخرك يا بنيتى للموسيقى لتحملى عنى رسالتها، وترفعى شعلتها».

فعلا، وحقاً.. أصبحت رتيبة الحفنى، مع الأيام بجدها ودأبها وروحها المتوقدة اليقظة، فضلا عن علمها الغزير، مصنفاً حياً، ومرجعاً مهماً وقوة دافعة، لفن الموسيقى، سواء بعملها المتفانى داخل مدرجات المعاهد والجامعات، أو بنشاطها العام، من خلال إدارتها الخلاقة للفرق الموسيقية، وبرامجها الناجحة، فى الإذاعة والتليفزيون.

بهذا الكتاب الصادر عام ١٩٩٢، الذى يقع فى «١٢٢» صفحة من القطع المتوسط، ترد الكاتبة بعض الدين، عنا وعنها، تجاه الرائد الكبير محمود أحمد الحفنى، الذى أغدق عطاياه بسخاء، على أجيال

متوالية، ومنح المكتبة العربية، العديد من المؤلفات الثمينة.. لا تزال تحتل جزءاً نابضا بالحياة والحضور، فى مجال الثقافة الموسيقية.

الحديث عن تاريخ حياة الحفنى، كما تقول الكاتبة، هو فى جوهره، حديث عن تاريخ النهضة الموسيقية العلمية، فى البلاد العربية، منذ الثلاثينيات.. ويتميز الكتاب بتوازنه بين الخاص والعام.. لا تستغرقه الذكريات و«المنولوجات» و«المناجيات»، ولا يقدم معلوماته على نحو بارد.. ولا ريب أن هذا الأسلوب يرجع إلى أمرين.. أولهما يكمن فى طبيعة الرائد الكبير الذى كانت الموسيقى، كنشاط وعلم وقضايا، هى «كل» حياته.. وثانيهما، أن المؤلفة، بالإضافة إلى كونها ابنته، وكعاشقة للموسيقى، هى خير من يدرك الدور الهائل الذى قام به محمود الحفنى، فى تاريخنا وحياتنا..

فى الصفحات الأولى من الكتاب، تتحدث الكاتبة عن نشأة محمود أحمد الحفنى، المولود فى ١٤ نيسان (أبريل) عام ١٨٩٦ بقرية «دنديط» مركز ميت غمر - دقهلية.. وهو ينحدر من أسرة دينية، جده الحفنى الكبير كان شيخا للجامع الأزهر، أما الوالد فكان من العلماء.. نشأ الطفل الصغير فى بيئة تحب العلم وتهتم بالثقافة وتعقد الندوات. كان والده يملك مكتبة عامرة بمختلف الكتب والمراجع..

بعد أن تتحدث الكاتبة عن تاريخ القرية، وأهم أبنائها، تتابع حياة محمود الحفنى الذى التحق بمدرسة السعيدية الثانوية، إثر حصوله على شهادة الابتدائية فى مدرسة الزقازيق.. وفى القاهرة بدأت حياة

الحفنى الفنية.. عرف «كشك» الموسيقى الذى يقدم الموسيقى العسكرية، والذى أصبح مدرسة الحفنى الأولى فى تعلم الموسيقى.. وتشير الأستاذة إلى ولع الحفنى بالشعر والزجل، قارئا وكاتبا، وانضمامه إلى فريق التمثيل بالمدرسة، وحضوره بروفات فرقتى «جورج أبيض» و«عبد الرحمن رشدى» المسرحية.. والواضح أن عشق الفن تمكن من الحفنى الذى التحق بمدرسة الطب، بعد حصوله على شهادة البكالوريا عام ١٩١٧.. فهو على رغم تفوقه فى دراسة الطب، شغف بالموسيقى، خصوصا بعدما توطدت علاقته بزميله ورفيقه، حسين فوزى، المولع بآلة الكمان.

ترسم رتيبة الحفنى صورة لمصر المناضلة ضد الاستعمار، والتى كانت قمتها ثورة ١٩١٩، ومشاركة الشاب محمود أحمد الحفنى فيها، مستشهدة بأحاديثه وذكرياته، وكيف أنه، فى محبسه مع زملائه، صودف وجود صفارة فى جيبه، «فأخرجتها، وأخذت أعزف عليها عسى أن تخفف هذه الألحان عنا متاعب اليقظة الليلتين متتاليتين»... لقد اندمج الحفنى، وانصهر، فى بوتقة الثورة، فكتب ولحن العديد من الأناشيد، بعضها لا يزال حيا، فى الوجدان، مثل «يا عم حمزة، احنا التلامذة، ما يهمناش، فى القلعة نبات ولا المحافظة، ما فيناش واحد خواف، من القوة عمره يخاف، واخدين على العيش الحاف، والنوم من غير لحاف..»..

تورد الكاتبة مقالة عبد المنعم الصاوى، التى تضيف ملمحا للحفنى قد يكون غائبا عن الناس، هو أن الرجل «غرق حتى أذنيه فى

تشكيلات سياسية علنية وسرية.. وضحى فى ذلك ما ضحى، دون أن تذوب الابتسامة العذبة من فوق شفتيه، ودون أن يفقد فى تيار الكفاح ما عرفه الناس عنه من مرح، وتعرض للاعتقال السياسى أكثر من مرة، مما جعل والده يصر على إرساله إلى ألمانيا لاستكمال دراسة الطب فيها».

سافر الحفنى إلى برلين فى صيف ١٩٢٠، وهناك ترك دراسة الطب ليتفرغ لدراسة الفن.. وهو فى ذلك يذكرنا بما فعله توفيق الحكيم عندما هجر دراسة القانون ليسلم نفسه إلى آلهة الفن.. التحق الحفنى بمدرسة الأكاديمية العليا للموسيقى ببرلين.. وأقام بين أحضان أسرة طيبة، عريقة، أحب ابنتها التى تهوى العزف على البيانو.. وتزوجها لاحقا، لتنجب له ثلاثة بنات: «أمينة» المهندسة الأولى فى مصر و«أنيسة» الطبيبة المشهورة، و«رتيبة» الفنانة الموسيقية.. وتواصلت دراسات الحفنى الموسيقية. إلى أن نال شهادة الدكتوراة عام ١٩٣٠، عن رسالة موضوعها، «ابن سينا وتصانيفه الموسيقية».

الدور الكبير

بعودة محمود الحفنى، عام ١٩٣٠، والتحاقه بوزارة المعارف، بدأت العناية الجادة بالموسيقى فى المدارس.. فهو أول من شغل وظيفة «مفتش موسيقى» فى البلاد، وبدأ نهوضه الكبير بها، على أساس ربطها بتهذيب النفس والثقافة العامة للنشء. وليس مجرد أداة لهو وتسلية.. ولما كان يهدف إلى «المحافظة على طابع الموسيقى

العربية، وصياغة الفن القومى مع الأخذ بأحد أساليب التربية الحديثة»، فإنه نظم دورات تدريبية مكثفة للمعلمين والمعلمات، كما قرر أن تقدم المدارس عروضا فنية، داخل جدرانها فى البداية، ثم انتقلت الفرق المميزة لتقدم عروضها فى دار الأوبرا الملكية.. وفى عام ١٩٣٤، حضر العرض الوزراء وكبار رجال الدولة، وعلى رأسهم فاروق، والملكة، والأميرات... ومع انتشار الموسيقى، فى المدارس أصبح لزاما على الوزارة أن تنشىء قسما خاصا بدراسة الموسيقى، لمدة عامين، تلتحق به الحاصلات على شهادة الدراسة الثانوية.. وعلى يديه تطور هذا القسم ليستقل بنفسه، ويغدو «المعهد العالى للتربية الموسيقية».. وليلتحق به إلى جانب المصريين، أبناء الدول العربية.. ولا يزال هذا المعهد، مصدراً لتخرج العشرات من مدرسى الموسيقى، وتحول إلى «كلية التربية الموسيقية»، ويتبع جامعة حلوان، ويمنح درجتى الماجستير والدكتوراة..

ساهم محمود الحفنى فى تطوير «المعهد الملكى للموسيقى العربية»، وأسس «المعهد العالى للموسيقى المسرحية» عام ١٩٤٤، هادفاً منه إلى إمداد المسرح الغنائى بحاجته من المتخصصين بالعزف والغناء.. وفيه، تخرج : عبد الحليم نويرة، عبد الحليم حافظ، كمال الطويل، بليغ حمدى، عبد العظيم محمد، أحمد فؤاد حسن، على إسماعيل، وفايدة كامل..

إن الحفنى بحق الرائد الأول فى تأسيس المعاهد الموسيقية فى مصر.

كما رصدت الكاتبة دور الحفنى فى «تعليم الموسيقى»، ترصد دوره فى «المؤتمرات الموسيقية»، فهو القاسم المشترك فى «مؤتمرات الموسيقى العربية» كافة بدءاً بذلك المؤتمر الشهير الأول عام ١٩٣٢ بالقاهرة، والذى نظمه «سكرتير عام المؤتمر»، محمود الحفنى.. ولعل المسائل الأساسية التى بحثها المؤتمر تعبر بوضوح عن نزعة الحفنى القومية، كما تعد أموراً جوهرية، لم تفقد أهميتها، حتى الآن.. وكأمثلة : تنظيم الموسيقى العربية على أساس متين من العلم والفن تتفق عليه جميع الدول العربية... بحث وسائل تطوير الموسيقى العربية وإقرار السلم الموسيقى وتنظيم التأليف الغنائى والآلى.. تنظيم التعليم الموسيقى... تسجيل الأغانى والألحان القومية فى هذه الأقطار.. بحث المؤلفات الموسيقية من مطبوع ومخطوط..

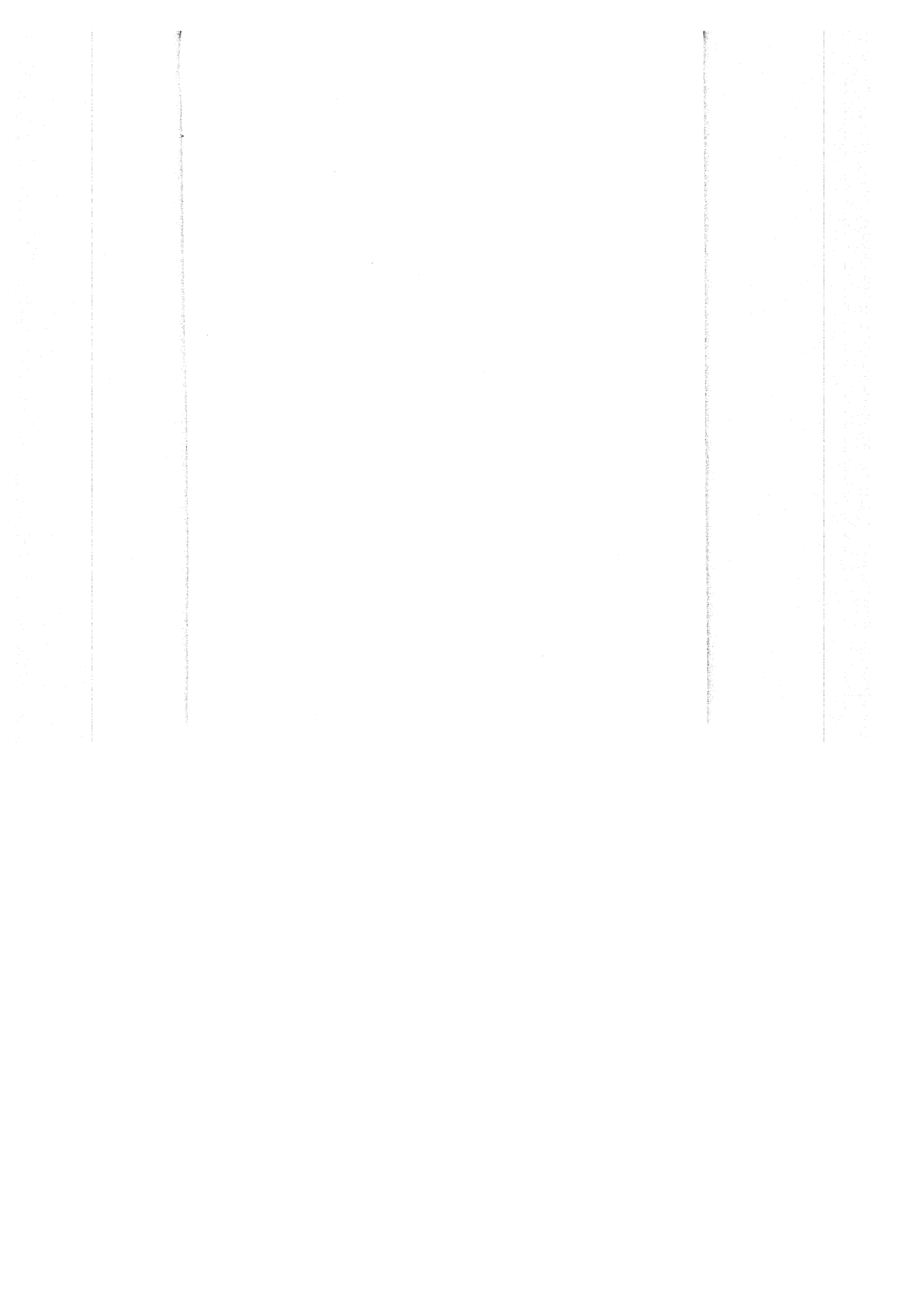
فى صفحات مهمة، تستعرض الكاتبة «بعض» مؤلفات الحفنى دونما حصر كامل، وتتوقف عند بعضها دون البعض الآخر.. وتبين مؤلفات الحفنى عمق وشمول ثقافته، فهو محقق العديد من المخطوطات العربية : «رسالة فى خبر تأليف الألحان» للكندى، «الموسيقى الكبير» للفارابى، «فصل الموسيقى» من كتاب النجاة لابن سينا... وهو صاحب كتب «زرياب» و«إسحاق الموصلى» و«الشيخ سلامة حجازى» و«سيد درويش».. وفى مجال التعريف بموسيقى العالم وكبار الموسيقيين العالميين، صدر له «أشهر الأوبرات»، فن الباليه»، «أعلام الغرب»، «بيتهوفن»، و«فردريك سميتانا».

عن «آلات الحفنى» تخصص الكاتبة ست صفحات، تتحدث فيها، بالتحديد، عن تصحيحه وتطويعه لآلات النفخ الخشبية والنحاسية لتكون صالحة لأداء جميع الألحان العربية.. ذلك أنه كان يرى «أن موسيقانا العربية غنية بآلاتها الوترية. وقد تكون فيها من أغنى موسيقى العالم، تستخدم علاوة على أسرة الكمان. آلات العود والقانون والطنبور والبزق والرباب والأرنبة والسنطور. وليس لديها من آلات للنفخ تستخدمها مع هذه الآلات العديدة غير الناى تلك الآلة القديمة الأثرية. وهى آلة ضعيفة الصوت ذات عيوب كثيرة فى تركيبها. حتى أن العازف يضطر أن يحمل معه عدة نايات لأداء مقطوعة موسيقية واحدة».

«أبى وأستاذى.. محمود الحفنى». المكتوب بأسلوب حميم دافىء، والذى يبرز دور أحد كبار الرواد فى حياتنا، ينعش ذاكرتنا من ناحية، وتسدد الكاتبة به، عنا وعنها، بعض الدين، لرجل أغدق عطاياه بسخاء علينا.

كمـــال رمـــزى

مجلة «فن» ١١ يناير ١٩٩٣



فهرس الكتاب

ملحوظة :

ينقسم التاريخ المصرى القديم إلى عدة فترات وهى كالتالى :

عصور ما قل التاريخ : ٤٥٠٠ – ٣١٠٠ ق. م.

العصر العتيق : ٣٠٥٠ – ٣٦٨٧ ق. م.

الدولة القديمة : ٢٦٨٧ – ٢١٦٥ ق. م.

عصر الانتقال الأول : ٢١٦٥ – ٢٠٤٠ ق. م.

الدولة الوسطى : ١٩٩١ – ١٦٦٥ ق.م.

عصر الانتقال الثانى : ١٦٦٤ – ١٥٦٩ ق.م.

الدولة الحديثة : ١٥٦٩ – ١٠٨١ ق.م.

عصر الانتقال الثالث : ١٠٨١ – ٧١١ ق.م.

العصر المتأخر : ٧٢٤ – ٣٣٣ ق. م.

لذلك يجب مراعاة هذا التقسيم عند الحديث عن تتابع تاريخ مصر القديمة.

وكذلك فإن الدولة القديمة من الأسرة الثالثة وحتى الأسرة الثامنة. والدولة الوسطى من الأسرة الثانية عشرة وحتى الأسرة الرابعة عشرة، والدولة الحديثة من الأسرة الثامنة عشرة، وحتى الأسرة العشرين..

مراجعة الأثرى : محمد مجاهد

٢٠٠٣